3 1761 06552173 4

BRIEF
AM
0020445

"La petite Bibliothèque"

CHARLES MORICE

Pourquoi et Comment visiter les Musées

CH. MORICE

Pourquoi et Comment visiter les Musées

" La Petite Bibliothèque "

Série D. *Art et Littérature.*

Pourquoi et Comment visiter les Musées

PAR

CHARLES MORICE

Ce qu'est un Musée — Méthodes de Classement
Restauration permise — La Laideur — La Foule et la Beauté
Le sens de l'Harmonie — Le Rôle de l'Art et de l'Artiste
Ce qu'il y a dans une Œuvre d'Art — La Poésie de la Vie
Le Salon carré au Louvre — Le Musée du Luxembourg

40 GRAVURES, DONT 10 HORS TEXTE, ET 2 PLANS

Librairie Armand Colin

103, Boulevard Saint-Michel, PARIS

1921

Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

3e Édition.

brief
AM
0020445

Pourquoi et comment visiter les Musées

AU LECTEUR

Il est question d'art, dans ce petit livre, et les noms d'auteurs et les désignations d'œuvres encombrent certaines de ses pages. On ne tardera pourtant guère à voir qu'il y est essentiellement, sinon exclusivement, question de la vie.

Mais l'art est dans la vie.

Il l'exprime. Il l'embellit. Il en procède et il l'oriente, l'authentique et la justifie.

Se refuser à l'effort que nécessitent la connaissance et la compréhension des merveilles créées par les artistes, ce n'est donc pas seulement s'interdire la plus pure et la plus délicate des joies, c'est aussi négliger le plus sûr moyen

que possède l'homme de s'élever à la conscience et de sa propre vie et de la vie générale.

Négligence qui serait impardonnable si elle n'avait de trop plausibles excuses.

Notre système moderne d'éducation, qui fait à la science une part si exorbitante, ne se contente pas de réduire au minimum celle de l'art. Il s'ensuit que la société moderne accueille au même rang la beauté réelle et sa contrefaçon, et sa caricature, ainsi qu'en témoignent trop clairement les exhibitions, pornographiques ou simplement niaises, qui déshonorent les devantures de certains magasins, ou qu'encourage la Direction des Beaux-Arts aux grands salons officiels. Notre société considère l'art comme un luxe, non pas comme une nécessité vitale; comme l'expression, non pas de l'énergie d'un peuple, mais de sa richesse. Elle a inventé, pour exprimer cette opinion, cette odieuse association de mots : « les arts d'agrément », désignant par là, remarquons-le bien, la place et le rôle secondaires qu'elle concède à l'étude de la beauté. Elle relègue au chapitre des accessoires, dans ses programmes d'éducation et d'instruction, le dessin plastique et la peinture, la musique, la danse, — sans même parler de la sculpture et de l'architecture qu'elle paraît ignorer, — en sorte que, de nos jours, un jeune homme de vingt ans, après des études complètes, *s'il a des choses de l'art la moindre curiosité, doit dérober aux soucis déjà graves de sa vie quotidienne des heures ou des minutes, pour s'initier à des principes élémentaires que, jadis, un enfant grec de dix ans eût pu lui enseigner.*

Il est vrai que le jeune Grec, dès le premier regard, avait le spectacle perpétuel de la beauté. Elle était une

condition foncière, première, de grandeur, de prospérité, d'existence même, pour ces immenses petites patries, les cités antiques, dont les nations modernes se disputent les augustes vestiges avec une avarice qui est un aveu d'impuissance. Défendrions-nous si jalousement de la destruction finale ces merveilles à demi mortes, ces ruines, ces poussières sacrées, si nous ne nous sentions privés de la vertu qui les créa? Leur perte serait irréparable. Même en cet état de débris, elles restent des modèles que notre orgueil rêve d'égaler et dont la contemplation propage d'elles à nous cette solitude sereine où nous entendons le génie de la nature emprunter une voix au génie de l'homme. Le passé du monde ne saurait achever de périr sans que l'avenir en soit compromis. Aussi nous hâtons-nous d'écrouer les chefs-d'œuvre du passé — bien qu'ils fussent presque tous[1] *destinés au plein air — dans cette prison somptueuse, le Musée.*

Même, du reste, nos personnelles productions d'art ont aussi, pour la plupart, cette destination. Art et Musée sont deux termes, aujourd'hui, qui réciproquement se comp ètent, et le vœu suprême de nos peintres et de nos sculpteurs n'est-il pas qu'un jour leur œuvre entre au Louvre? Or, ce vœu est tout à fait contraire à la fonction sociale de l'art et à sa vérité, parce qu'il est contraire à la vérité de la vie. Mais l'artiste n'est que trop disposé à se croire excepté des conditions normales de la vie universelle.

Et voilà, si je ne me trompe, en peu de mots, précisée, la meilleure — ou la pire excuse que nous puissions avoir

1. Il s'agit naturellement ici des œuvres et des fragments d'architecture et de sculpture que nous avons hérités de l'Égypte, de l'Assyrie, de la Grèce, etc.

de négliger l'initiation à l'art, à la beauté plastique réalisée par l'artiste : c'est lui-même, bien souvent, qui nous en éloigne, en méconnaissant son vrai rôle, en s'isolant dans une spécialité factice, en se créant une situation exceptionnelle en marge de la vie. Rien ne justifie cette attitude. Elle est également contraire aux intérêts du public et de l'artiste lui-même. C'est un mensonge ou une erreur incompréhensible en tout état social, particulièrement inacceptable dans une société démocratique, et particulièrement néfaste.

L'artiste moderne (l'erreur est si commune qu'on peut, sauf réserve de quelques esprits d'élite, l'attribuer à la corporation tout entière) croit pourtant avoir créé à son profit la séparation artificielle qu'il élève entre lui et tout le reste du monde, ne voyant dans la nature que des sujets de tableaux, et dans les autres hommes que des modèles ou des acheteurs. Il croit exploiter l'ignorance générale en inventant la superstition d'une spécialité de l'art, en s'enfermant dans une atmosphère incommunicable, en exagérant l'importance de la technique, en s'exprimant par formules mystérieuses, en imaginant toute une langue à part, toute une véritable cryptologie, c'est-à-dire un vocabulaire et des tours conventionnels, dont les profanes ignorent le secret.

Coupable calcul d'un misérable égoïsme et d'une fausse prudence. Personne, et moins que quiconque l'artiste, n'a rien à gagner à la diminution de l'humanité. Que deviendraient les peintres et les sculpteurs le jour où ils n'auraient plus en face d'eux qu'une immense multitude incurieuse d'ignorants et quelques douzaines de snobs informés hâtivement, incapables d'aimer et de comprendre

et pleins de vanité? Or, il faut que ce jour ne vienne pas.

Nous ne devons être plus longtemps ni les victimes de l'erreur sociale qui refuse à la beauté sa place légitime dans la vie extérieure, ni les dupes de la comédie que l'artiste trompé nous joue à ses propres dépens comme aux nôtres.

La vérité, qui peut être obscurcie, mais qui ne peut pas être éteinte, est que le peuple a besoin de l'art et que l'art est fait pour le peuple; que le langage de l'art est, par excellence, un langage universel; que l'œuvre d'art est avant tout un Signe d'Union : dans l'espace, où il rassemble les vivants par l'admiration; dans le temps, où, par la tradition, il montre l'unité des successifs et constants efforts des races, leur passionné désir d'apprendre à connaître la vérité de l'homme même en prenant conscience de ses rapports avec la nature.

Nous ne consentons pas à voir ces efforts s'interrompre; nous n'acceptons pas qu'un langage puisse être à la fois universel et mystérieux.

En conséquence, nous refusons de croire que l'artiste constitue dans la société une catégorie à part, et, si les circonstances de la vie contemporaine sont telles que les délices et l'enseignement de l'art semblent interdits à la grande majorité des hommes, nous voulons sortir de l'état de mensonge où ces circonstances monstrueuses nous ont jetés.

Cette libération ne saurait être obtenue sans que tous les intéressés y tendent sincèrement, effectivement, de toutes leurs forces. Il importe donc, d'abord, de rappeler aux personnes peu soucieuses d'art, jusqu'à cette heure, ces principes mêmes d'intérêt bien entendu au nom des-

quels nous leur demandons de faire cet effort, puis de leur prouver que cet effort n'est pas hors de leur pouvoir, qu'il exige d'eux seulement un peu de bonne volonté.

Ce petit livre est écrit pour priver de toute excuse ceux qui se refusent à l'initiation de l'art, soit par ignorance, soit par paresse, soit par défiance d'eux-mêmes et par timidité. Il est particulièrement dédié à la jeunesse.

Si, malheureusement, la rue moderne est pleine, sous prétexte de statues, d'abominables magots (rares sont les exceptions), et si les richesses d'art léguées au présent par le passé sont presque toutes défigurées de mutilations et, pis encore, de restaurations, allons chercher ensemble la Beauté où elle s'est réfugiée, et je dirais peut-être mieux où on l'a reléguée : dans les Musées.

Ne craignons pas de les aborder avec simplicité, avec franchise. Les grands chefs-d'œuvre sont très accueillants. Ces vivants aiment la vie, et leur raison d'être n'est pas dans ces portes majestueuses qui les séparent de la foule, mais dans la présence de la foule autour d'eux. Les prisonniers reçoivent volontiers les visiteurs...

Prenons seulement quelques précautions logiques et simples qui nous permettront de voir *en* regardant, *de pénétrer dans la pensée de l'artiste, de profiter de sa leçon et de l'emporter avec nous comme une lumière, pour en éclairer nos occupations, nos peines et nos joies quotidiennes, surtout pour nous aider à mieux nous rendre compte du décor perpétuel de notre vie : les visages, les ciels, les perspectives immédiates ou lointaines, les incessantes modifications du jour, de l'un à l'autre crépuscule, et les aspects variés des choses qui surgissent de*

l'ombre ou qui lentement y rentrent. C'est de tous ces éléments très ordinaires que les œuvres extraordinaires sont faites. Les grands artistes n'ont pas eu sous les yeux une autre nature que celle dont nous aussi nous sommes les témoins; mais ils ont su la voir, et elle a été pour leurs âmes de voyants la source intarissable de joies infinies.

A leur école nous pouvons apprendre à voir, nous aussi.

Quand nous verrons, nous aimerons; et en nous aussi l'amour sera fécond, sinon en œuvres, car nous ne prétendons pas rivaliser avec les maîtres, du moins en jouissances de l'ordre le plus noble et le plus intense, qui nous amélioreront, qui nous grandiront, et qui purifieront autour de nous l'atmosphère.

Car il n'y aura plus longtemps à attendre avant que les hideurs dont je parlais disparaissent de la rue moderne, quand nous aurons pour notre propre compte recouvré le sentiment de la Beauté. Ces hideurs, en effet, n'étant proprement que les formes extérieures de notre ignorance, de nos erreurs et de nos vices, nous ne leur permettrons plus de se reproduire quand nous aurons nous-mêmes renoncé à des préjugés et à des tendances condamnables. L'opinion est toute-puissante, surtout dans un régime démocratique. C'est parce qu'elle est pervertie ou inavertie qu'elle tolère la laideur.

La laideur périra d'elle-même — elle est très fragile — pour peu que l'opinion s'élève à la compréhension et à l'amour du beau.

Toute mon ambition est de coopérer pour ma part à ce redressement nécessaire de l'opinion publique. Il va de soi que ce court écrit n'y pourrait suffire. Mais j'espère qu'on

y trouvera quelques indications utiles. Si, çà et là, le ton paraît un peu grave, je prie qu'on m'en excuse en considération du sujet : il me serait difficile de parler légèrement de l'Art et de la Beauté.

Mon désir est que le plus ignorant supporte sans fatigue la lecture de ces pages et que les esprits informés y puissent néanmoins trouver quelque plaisir.

PREMIÈRE PARTIE

Définitions et Objections

I

QU'EST-CE QU'UN MUSÉE?

Voilà une question à laquelle, sans doute, tout le monde se croira capable de répondre.

« Un Musée? C'est une collection d'œuvres artistiques, ou d'objets scientifiques, ou de vestiges historiques... »

Matériellement, en effet, cette définition est juste. On peut la préciser en ajoutant que, le plus généralement, le mot « Musée » — temple des Muses — a une acception surtout esthétique et désigne un lieu où sont rassemblés des objets d'art, tableaux, statues, etc. [1].

Cela paraît très simple. Si, pourtant, nous faisons l'effort qu'il faut pour échapper aux conventions fondées sur les habitudes modernes, ou même rela-

1. « Musée » signifie, en outre, un lieu où sont enseignés les lettres, les sciences, les arts. Dans ce sens il n'est pas, ici, notre objet.

tivement anciennes, de l'existence sociale, le fait, en soi, d'une collection d'objets d'art étrangers, quant à leur destination, les uns aux autres, et placés les uns auprès des autres dans un cadre qui ne convient particulièrement à aucun d'eux ni à leur ensemble, ne laissera pas de nous étonner.

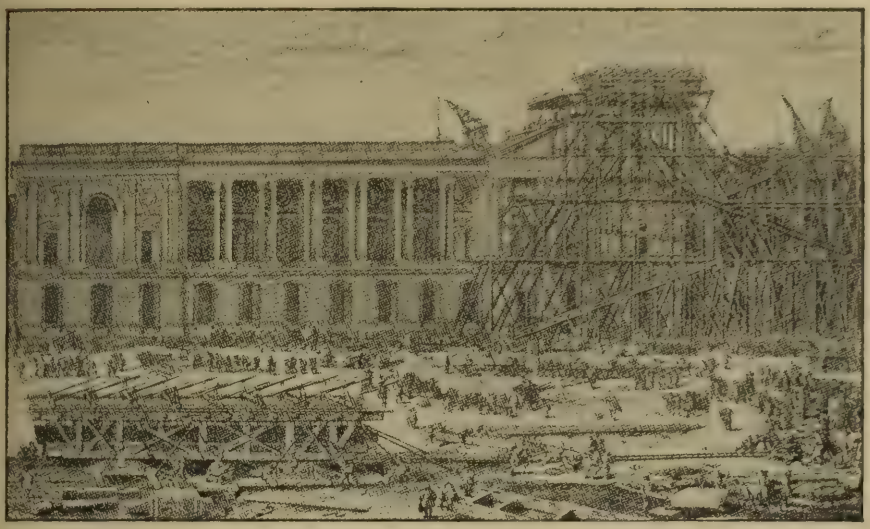
Car chacun de ces objets, notons bien d'abord ce trait essentiel, eut initialement sa destination personnelle. Ce retable appartenait à une église dont vous trouverez la désignation au catalogue du musée, et de même ce groupe en marbre décora la cour d'honneur de tel château, ou ce portrait le salon de son modèle. Les vicissitudes que chacune de ces œuvres a subies, et qui sont impartialement relatées dans des livres spéciaux, constituent son histoire, son « état civil », concourent à établir son authenticité. Souvent même il est utile de les bien connaître pour se rendre pleinement compte de la valeur de l'œuvre; vous sentez, en effet, combien il importe de savoir si elle est, ou non, appropriée au lieu pour lequel on l'exécuta, si, par exemple, ce tableau d'église a le caractère mystique qu'on doit exiger de lui; en d'autres cas, les particularités du milieu qui primitivement fut le sien, notamment le style et les nuances d'un mobilier de salon, peuvent seules nous expliquer, dans telle œuvre donnée, certains détails de composition ou de coloris.

De cette première observation, la logique nous ordonne de conclure que les collections artistiques, publiques ou privées, comportent des conditions spéciales, peu favorables, immédiatement du moins, a leur compréhension totale.

Elles sont toujours plus ou moins *incohérentes*.

L'aspect auguste du monument où les grandes

La Colonnade du Louvre, chef-d'œuvre de Claude Perrault.



La colonnade en construction au XVIIe siècle.

La colonnade dans son état actuel.

collections publiques sont réunies — prenons pour type notre Louvre — nous en impose. Cela respire l'ordre, le faste, la grandeur; il semble que les artistes ne puissent souhaiter à leur gloire un plus magnifique asile. Les trésors de la beauté ne sont-ils pas là dans un temple, et n'y célèbre-t-on pas les rites pacifiques et harmonieux de la religion esthétique?

Or, personne, quand le Louvre fut construit, ne se doutait qu'un jour ce palais des rois deviendrait celui des artistes, et l'histoire de cette transformation — dont plus loin [1] on trouvera un résumé rapide — a le hasard pour principal auteur. Quant à l'enrichissement de ce lieu de paix et de splendeur, la violence en fut pour une grande part le principal facteur, et c'est par des chemins noyés de sang et de larmes que beaucoup des merveilles assemblées dans cette retraite dorée y sont parvenues.

Remarquez, en outre, que si d'ordinaire le goût et la science (encore ne furent-ils pas toujours à l'abri de l'erreur) présidèrent à cet entassement de richesses, ils ne prirent le conseil d'aucun idéal. Toutes les œuvres qui parurent belles, soit à nos rois conquérants ou à leurs capitaines, soit aux fonctionnaires chargés par l'État d'acheter des tableaux et des statues, ou de les accepter quand ils étaient légués par les collectionneurs particuliers à cette collection nationale, y entrèrent. Aussi, en dépit des récents efforts de certains conservateurs contemporains, qui souvent ont cherché à constituer des ensembles harmoniques et marqués d'un caractère d'unité, cette collection est-elle étrangement hétéroclite.

1. Troisième partie, chapitre I : **Le Salon Carré.**

Tous les siècles et tous les pays, toutes les écoles et tous les génies, y voisinent dans une confusion qui, malgré de nombreuses tentatives pour y introduire, à défaut d'un classement précis et détaillé, un peu d'ordre général, persiste invinciblement, parce qu'elle est inséparable de la notion même d'un musée. Ces tentatives, du reste, procédant de désirs et de méthodes qui varient avec les personnes successivement appelées à la conservation des collections publiques, déconcertent par ces périodiques changements et compliquent les études dont un musée, et il semble que ce soit là son principal but et sa justification, nous offre les éléments. Habitué depuis des années à trouver dans telle salle, et surtout, car ce point est très important, dans le voisinage de telles autres œuvres, celle ou celles dont j'ai entrepris l'analyse ou la copie, je suis extrêmement troublé si tout à coup, par suite d'une modification dans le classement des collections, il me faut chercher ailleurs qu'à l'accoutumée l'objet de mon étude et la poursuivre dans des conditions nouvelles qui sont pour moi autant de causes de distraction.

DE LA MEILLEURE MÉTHODE DE CLASSEMENT

Le bon sens veut que chaque œuvre nous soit montrée dans des conditions qui nous permettent de la bien voir. Il ne nous permet vraiment pas d'exiger plus; sans aller jusqu'à l'intransigeance anarchique de ceux qui disent : « Il suffit qu'il y ait *de l'air* entre les œuvres exposées, et, pour le reste, chargez le hasard du classement, » on peut penser que tous les systèmes méthodiques de classement sont égale-

ment bons ou également mauvais. La méthode historique, qui groupe les maîtres par pays, par époques et par écoles, n'est pas mauvaise, puisqu'elle facilite l'étude de l'art dans ses développements à travers l'espace et la durée. Mais il y a pire que la méthode plastique, laquelle, en plaçant les uns auprès des autres — ceci vise toutefois exclusivement les sections de peinture — des tableaux sensiblement harmoniques par les lignes et les couleurs, met chacun d'eux à peu près en valeur et ménage entre une peinture et ses voisines la transition.

Il faudrait pouvoir concilier les deux points de vue, et c'est bien ce que cherchent les conservateurs avisés.

Quelques-uns, infiniment modernes, à ces deux préoccupations en ajoutent une troisième. Tenant compte du sens initialement et principalement décoratif de toute œuvre d'art, ils voudraient le lui conserver dans le musée par un procédé spécial de présentation. Chaque salle ne comporterait la présence que d'un petit nombre d'œuvres choisies entre deux dates peu distantes, toutes du même pays, au moins de la même école, voire du même maître. Un mobilier du temps, bien authentique ou bien restitué, donnerait au visiteur l'illusion qu'il pénètre dans un domaine habité par les contemporains des artistes dont voici les tableaux ou les statues. — L'idée n'est pas qu'ingénieuse. Il est clair que l'atmosphère ainsi composée nous aiderait à mieux comprendre un art replacé comme par enchantement dans son milieu originel. Mais on voit tout de suite quels frais énormes entraînerait une telle organisation, généralisée, et quels vastes emplacements il y faudrait. De plus, si elle est possible pour des épo-

MUSÉE CARNAVALET. — La cour d'entrée.

Jadis la maison de Mme de Sévigné ; aujourd'hui le Musée de l'histoire parisienne

ques relativement récentes, au delà du XVIe siècle on se heurterait à d'insurmontables obstacles. Enfin, l'art mondain cadrerait sans doute avec ce système, mais tout l'art religieux — à moins que des salles entières soient transformées en sanctuaires — lui échapperait, et même tout l'art proprement dit décoratif[1].

1. Je trouve dans une intéressante étude de M. Charles Saunier sur la présentation des œuvres d'art ces renseignements, qui seront ici à leur place :

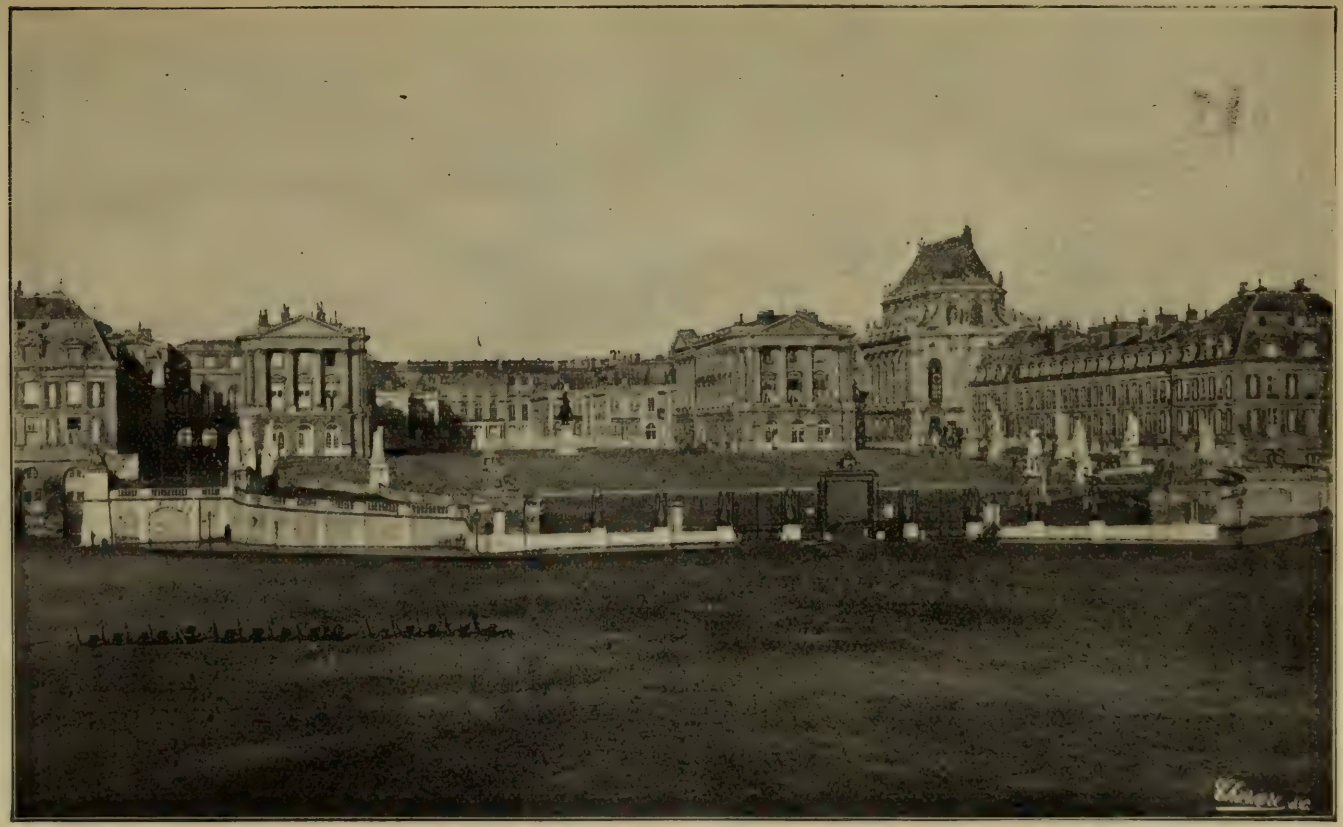
« Si l'on n'a point songé en France, ou très peu, à l'aménagement des Musées et à la présentation des œuvres d'art, il n'en est pas de même à l'étranger. En Allemagne, en Hollande, un peu partout, les Musées ne sont plus considérés comme un réceptacle de choses disparates. On se préoccupe d'un classement scientifique, réalisé maintenant au musée Brera de Milan, — et d'une présentation aussi favorable que possible des œuvres que l'on a le bonheur de posséder.

« Ceux qui, depuis quinze années, ont visité la Hollande et vu le musée d'Amsterdam, savent avec quel soin les administrateurs du musée disposent les trésors dont ils ont la garde. *La Ronde de Nuit*, notamment, est l'objet de leur sollicitude : on a construit tout exprès une galerie obscure dont les dimensions ont été calculées pour permettre d'apprécier dans toute son ampleur le célèbre tableau, présenté sous une certaine lumière. Cependant les conservateurs n'ont pas été satisfaits et, à l'occasion de l'exposition Rembrandt, ont cherché à faire mieux encore : un local particulier a été aménagé en vue de faire valoir plus parfaitement *la Ronde de Nuit* et les autres manifestations du génie du peintre.

« Le musée de Berlin était, jusqu'ici, justement renommé pour la beauté et la qualité des chefs-d'œuvre qui y étaient réunis. On a trouvé que ce n'était pas encore assez, et on a prétendu placer ces chefs-d'œuvre dans un cadre aussi voisin que possible de leur présentation primitive.

« Pour les tableaux, les statues, les meubles, un palais vient d'être construit dans cette « Ile des Musées » prometteuse de merveilles, mais malheureusement déparée par le passage d'une voie ferrée qui en modifie l'aspect et en trouble la quiétude. Contrairement aux errements suivis jusqu'ici, la superficie et les étages du nouveau musée n'ont pas été divisés en un nombre déterminé de salons destinés à contenir, au moyen d'une marqueterie savante, le plus grand nombre d'œuvres possible, non, mais dans le nouveau palais on a pratiqué une suite de cabinets, de salles, de galeries d'architectures diverses, destinés à présenter les chefs-d'œuvre dans leur milieu original. On a même construit une « Basilique » pour isoler sur des autels les retables et autres petits tableaux pieux, et réservé une crypte pour montrer dans son jour une merveilleuse mosaïque provenant de S. Michele in Affricesco, à Ravenne.

« Il y a la salle du Trecento, le cabinet des Giovanni Bellini, le cabinet des Botticelli, la tribune Raphaël, la salle des Signorelli, la salle des



VERSAILLES. — Le château et la cour d'honneur.

Tout ici concourt à l'expression de la grandeur.

On voit combien il est difficile de concilier avec la nature même des choses une organisation rationnelle des musées, combien surtout il est impossible de leur imposer un système d'ordre unique.

Les torts de la méthode historique sont évidents, encore qu'elle soit la plus simple et sans doute la plus utile. La froideur de l'enseignement qu'elle vise s'accorde mal avec l'expansion libre, la joie ou l'émotion de l'art. Le but même de cet enseignement n'est jamais pleinement atteint, aucun musée ne possédant les éléments d'une représentation de toutes les diverses époques et écoles proportionnée à l'importance de chacune d'elles. Un accident, un legs, les préférences personnelles d'un conservateur, font une place excessive à telle période ou à tel artiste d'un médiocre intérêt, aux dépens des grands instants et des vrais maîtres. Et pour quelles proportions interviennent, dans ces erreurs qui prennent un caractère officiel, la mode de la minute et les solennelles turlutaines de l'École ! Il est fatal que tôt ou tard on réagisse contre ces aberrations. C'est souvent pour donner dans un autre travers ; et ces bouleversements, qui font trembler quand on pense à la fragilité de beaucoup d'œuvres entre les plus précieuses, ne vont jamais sans coûter des sommes, — réparations, aménagement, manutention, — qui seraient plus légitimement consacrées à des acquisitions nouvelles.

Titien, la salle des Hals, le salon des Rubens. L'ennuyeuse symétrie est bannie de ces salles, de ces cabinets, où les tableaux sagement espacés et éclairés par d'heureux artifices de lumière voisinent avec des marbres, des terres cuites, des bustes, des médaillons. On a ici l'illusion d'une intimité, d'objets familiers placés au hasard des acquisitions et selon la fantaisie d'un propriétaire amoureux d'art. »

(*Les Arts de la Vie.*)

Mais ici protestent les partisans exclusifs de la méthode plastique. La plupart d'entre eux estiment qu'il y a beaucoup trop de tableaux dans nos musées, puisqu'ils sont presque toujours si étroitement serrés les uns contre les autres qu'il est, autant dire, impossible de les étudier isolément, les valeurs de chaque composition étant faussées par le parti pris différent des compositions voisines. Et puis, que de choses mauvaises! combien d'attributions contestables et de répétitions négligeables! Ne nous montrez que des chefs-d'œuvre et faites que nous puissions les voir.

Sur un fond neutre, qu'ils s'espacent, séparés par d'amples marges où le retentissement de la chanson que nous serons heureux d'admirer tout à l'heure ne nous gêne pas pour entendre celle que nous écoutons maintenant. Dans leur état actuel, les galeries de nos musées sont un peu semblables à une salle de concert où plusieurs orchestres exécuteraient, dans le même temps, différentes symphonies...

EXTRÊME CIVILISATION, EXTRÊME BARBARIE

Il nous a paru qu'avant d'initier le lecteur à l'art de se servir des musées, il convenait de lui dire tout d'abord ce qu'ils sont.

Des lieux admirables d'irrémédiable désordre.

Des assemblages d'objets dont la destination initiale, toujours intéressante et souvent utile à connaître, est négligée, dissimulée, démentie et effacée par cette destitution de personnalité qui résulte de la mise générale à l'alignement et cette unique atmosphère commune que des génies très différents ne respirent pas tous avec le même bonheur

Quelle gageure ou quel symbole, qu'on ait pu imposer aux génies, matériellement et sous les espèces de leurs œuvres, le niveau ! Ils en souffrent et nous n'avons pas à nous en féliciter, puisque, dans cette confusion artificiellement créée et que l'histoire prétexte plus qu'elle ne l'excuse, il nous faut maintenant à grand'peine rechercher les caractères spécifiques de beauté, les « différences » qui s'affirmaient si nettement dans le premier état de ces œuvres, quand le lieu et les circonstances de leur destination leur faisaient un éclatant commentaire !

Ayons le courage de le dire, les conditions dans lesquelles les œuvres d'art nous sont présentées par le moyen des musées trahissent la déconcertante complicité d'une civilisation extrêmement raffinée et d'une barbarie extrêmement naïve.

Il est autrement facile de placer côte à côte, dans un ordre quelconque, des tableaux sur un mur, ou de disposer, à distances convenables, des statues dans une salle, que de concevoir la décoration harmonique d'un monument et d'appeler à l'exécution de cette décoration picturale ou statuaire les artistes capables de l'accomplir dignement. Dans le premier cas, celui de nos musées, les représentants des pouvoirs publics n'offrent guère à l'art que la collaboration de la main-d'œuvre, et il n'y faut ni Mazarin ou Colbert, ni les Médicis. Dans le second cas, la volonté ou le caprice du maître intervient souverainement ; la pensée de Léon X n'est pas étrangère aux miracles d'art de son siècle, et il y a un style Louis XIV. Mais, dans notre démocratie, qui n'a pas su encore intellectuellement s'organiser, il vaut mieux que les maîtres du pouvoir se contentent de présider à la manœuvre matérielle et ne s'ingèrent pas de diriger les artistes

Musée du Luxembourg. — La galerie des sculptures.

et de les inspirer. On voit trop bien ce qui se produit quand l'État, ce personnage collectif à la fois et fictif, entreprend la décoration d'un monument ancien, le Panthéon par exemple, et dans quel bizarre esprit de conciliation il partage ce grand ouvrage entre plusieurs exécutants qui ne pourraient, même s'ils étaient tous excellents (mais il ne se rencontra dans le nombre qu'un Puvis de Chavannes), réaliser une composition harmonieusement symphonique.

Cette indigence spirituelle, que beaucoup d'autres signes dénoncent, eût produit l'institution barbare des musées en l'absence même des causes historiques, — destructions, spoliations d'églises, de châteaux, etc , — d'où ils devaient résulter. De fait, partout, à cette heure, les musées se multiplient, bâtiments neufs où les vivants disputent la place aux morts. Et l'enthousiasme qui préside, dans les municipalités, au vote des crédits nécessaires, est unanime ; mais l'abstention des populations nationales aussi : car les tableaux, du moins dans nos musées de la province, n'entendent guère dire de sottises qu'en des langues étrangères, par des touristes qui veulent avoir tout vu, même les chefs-d'œuvre !

Cette abstention, qui est fâcheuse, mais qui n'a rien de surprenant, étant donnée notre quasi universelle ignorance en matière d'art, signifie à l'évidence que, jusqu'à ce jour, et malgré une sincère intention d'enseignement général partout clairement exprimée, les musées n'ont produit que deux bons résultats : ils ont préservé d'une destruction certaine un grand nombre d'œuvres d'art anciennes, et ils ont procuré à quelques esprits d'élite — vrais artistes et amateurs vraiment éclairés — d'incomparables élé-

PANTHÉON. — Sainte Geneviève veillant sur la ville endormie.

Compositeur émouvant, harmoniste savant, Puvis de Chavannes, dans cette peinture décorative, rejoint, avec toutes les qualités modernes, les plus grands des Primitifs.

ments d'information esthétique et de jouissance supérieure. — Cela seulement, soit. C'est beaucoup.

Ainsi, l'instinct mystérieux grâce à qui la Civilisation ne périra pas, se ranimant après avoir laissé la foule inconsciente et innocente commettre les plus abominables brutalités, ou tandis qu'elle s'enchante aux tumultueuses merveilles de l'industrie, qui requièrent pour l'instant les plus nombreuses forces vitales des races, a créé à la Beauté un asile, presque secret, où elle puisse attendre, dans le silence et dans la dignité, que son jour revienne. Si c'est par la violence, le plus souvent, qu'a été rempli cet asile, l'instinct civilisateur l'arrête au seuil et la contraint à reculer en abandonnant les dépouilles sacrées qu'elle allait achever de détruire.

Ces restes ne sont pas inertes et muets. Ils parlent à l'humanité le langage de sa grandeur ancienne. Ils apostrophent dans les générations nouvelles le génie endormi, et avec quelle incomparable splendeur ne leur a-t-il pas, souvent, répondu!

RÉJOUISSONS-NOUS DE VOIR LES MUSÉES SE MULTIPLIER

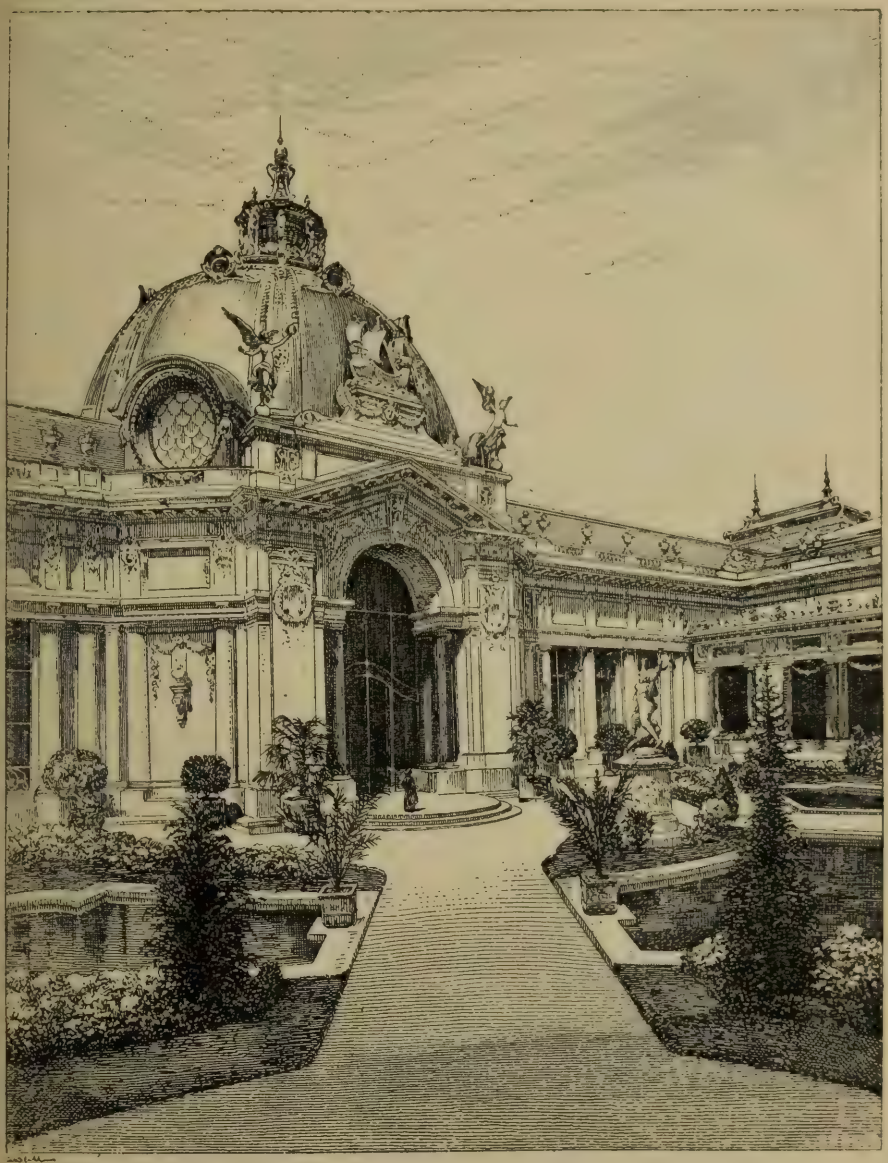
Mais combien leur éloquent appel pourrait être plus utile encore s'il avait de plus nombreux auditeurs!

Gardons-nous d'accueillir avec un sourire d'ironie cette multiplication des musées par toute la France, et en Belgique, et en Suisse, et en Allemagne, et dans l'Europe entière : il y a là un signe.

Sans doute, cette grande production de cimaises ne correspond pas à un besoin très apparent, puisque le public lui témoigne une si parfaite incuriosité.

A un autre point de vue, on peut craindre que tous ces musées neufs et presque vides soient pour les artistes vivants autant d'occasions d'erreur. Ils croient que ces murs leur sont offerts et se hâtent de travailler à produire des « tableaux de musées ». C'est là un tort grave, et tout moderne. Le musée est excusé ou justifié par des circonstances étrangères à la vérité de la vie : sauvegarde de la tradition, réserve de certitudes, dépôt de richesses disputées à la folle et meurtrière brutalité des multitudes ignorantes, le Musée, certes, est un lieu précieux; mais neutre et artificiel. On n'y est pas amené par les actions nécessaires de la vie ordinaire. On y passe; on n'y saurait séjourner, non pas seulement parce que les gardiens, à la tombée du jour, ferment les portes, mais surtout parce que l'air spirituel, si je puis ainsi dire, y est trop puissant, trop rare, comparable à celui de ces hautes cimes d'où il faut se hâter de redescendre vers la lumière plus douce et l'atmosphère respirable et nourrissante des pentes et des vallées. C'est dans les vallées qu'il faut vivre et travailler; la production de l'artiste doit accompagner, illustrer et signifier les actions nécessaires de la vie ordinaire. Détournés de la vérité par l'ambition d'accrocher leurs toiles au mur du musée, les artistes risquent de sombrer dans l'artifice qui tôt ou tard condamne à la stérilité les plus riches tempéraments. Combien sont restés durant toute leur carrière éblouis du coup de soleil qu'ils avaient reçu dans leur jeunesse, pour avoir trop assidument fréquenté la cime où rayonnent Rembrandt, Vélasquez, Michel-Ange, Poussin, ces astres!

Ne nous exagérons pas le dommage, toutefois.



LE PETIT PALAIS. — Vue intérieure prise des jardins.

C'est parmi les édifices modernes, l'un des plus honorables; il s'en faut pourtant qu'on puisse trouver là les éléments d'un style nouveau.

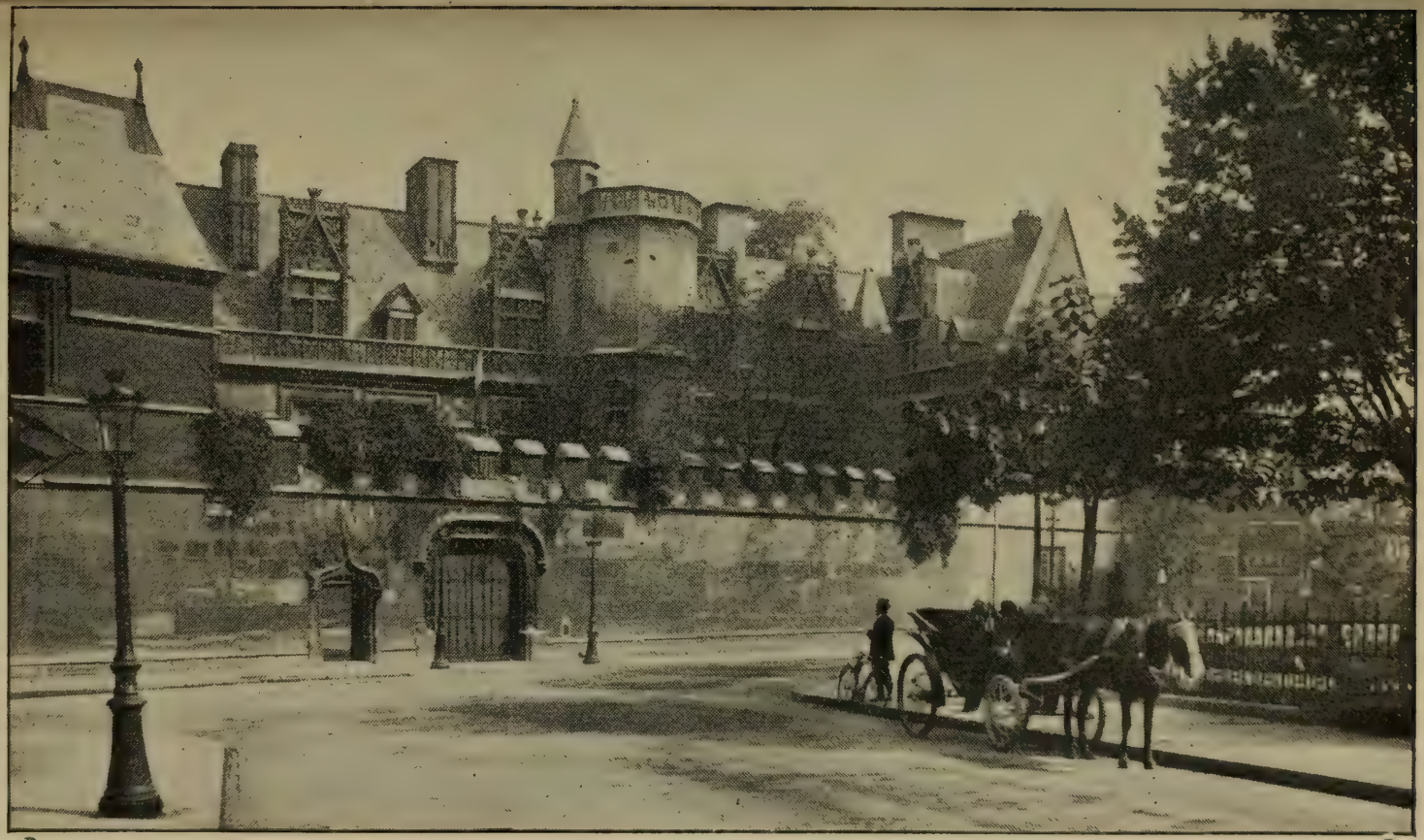
D'une part, les artistes qui se laissent décevoir par ce mirage étaient, peut-on croire, d'avance condamnés par la faiblesse de leur personnalité : tant pis pour ceux que les chefs-d'œuvre, tous venus de la vie, ne renvoient pas à la vie! Et, d'autre part, précisément en raison de l'incompréhension, de l'incuriosité générale, le cadre actuel de la vie n'étant guère préparé à recevoir l'œuvre vivante, on peut dans une certaine mesure excuser les artistes qui travaillent pour les musées. On s'épouvante à la pensée de l'effort qu'ont dû faire, pour imposer quand même leur pensée et leur œuvre aux vivants de leur minute, les plus grands génies depuis tantôt deux cents ans; il convient sans doute que ceux-là s'abstiennent de tenter la lutte qui ne sont pas quotidiennement capables d'héroïsme.

En souhaitant que l'éloquence des maîtres anciens ait un plus grand nombre d'auditeurs, nous songeons beaucoup moins aux professionnels de l'art qu'à... tout le monde, et surtout aux jeunes gens.

Tant que tout le monde, en effet, tant que surtout la jeunesse n'aura pas le sens et le désir de la vraie beauté, celle-ci pourra rester confinée dans ses prisons fastueuses et la laideur continuera de régner sur la place publique.

Or, avant d'obtenir du peuple et de la jeunesse, seuls capables de ce miracle, la libération de la beauté, encore faut-il leur faire savoir qu'elle est prisonnière, leur enseigner le chemin de la geôle, obtenir qu'ils aillent quelquefois visiter l'auguste recluse.

C'est pourquoi nous devons sans réserve applaudir à la multiplication des musées. Il n'en est pas de mieux adressé que celui-là entre tant de gestes par lesquels on cherche, aujourd'hui, à intéresser le



MUSÉE DE CLUNY. — Entrée du Musée.

Ce musée a un caractère essentiellement historique ; mais c'est par des merveilles d'art que l'histoire de la France y est écrite.

peuple aux choses de l'art. Même l'erreur des artistes trompés sur la destination légitime de leur œuvre peut, ici, devenir utile, s'ils entraînent leurs amis ignorants, mais ingénus, à franchir sur leurs pas le seuil du musée; auprès de l'œuvre récente on apercevra quelque morceau ancien, la curiosité s'éveillera, l'ignorant interrogera l'artiste. Les indications de l'artiste ouvriront des esprits auxquels personne encore n'avait parlé, des yeux que les banalités et les violences du spectacle moderne de la vie avaient fermés.

Certes, si l'artiste répondait à des questions naïves par des explications techniques, il rebuterait les intelligences et les sensibilités. Tout de suite, elles veulent pénétrer dans la vie profonde; elles se découragent vite si l'on prétend les arrêter à la superficie, et ce n'est pas la magie de l'exécution qui d'abord les intéresse.

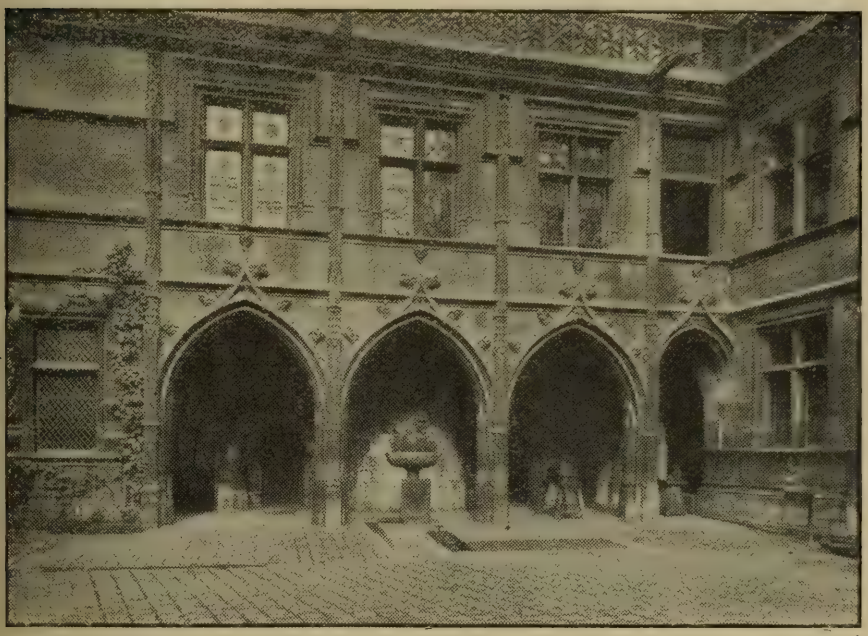
L'artiste se gardera de procéder en pédant.

Et ce n'est pas ainsi non plus que nous procéderons nous-mêmes. Il n'est, heureusement, pas nécessaire d'approfondir les mystères de la technique pour jouir de la beauté des œuvres sculpturales et picturales.

LA TECHNIQUE EST UNE ÉCRITURE NATURELLE

En plastique, comme en musique et comme en poésie, la technique est une « écriture », que doit bien connaître quiconque prétend s'exprimer par le moyen de l'art. Cette écriture rejoint les modes d'expression les plus généraux. Elle est inspirée de la nature à laquelle nous participons tous; elle

est, à l'état inconscient ou conscient, chez tous les hommes pourvus des facultés distinctives de l'espèce. Par un instinct plus vif en eux que dans la normale de l'humanité, et qu'en outre ils raisonnent, éduquent et développent, quelques-uns pratiquent impeccablement cette écriture. Nous la lisons sous



Musée de Cluny. — La Cour d'honneur et les Arcades.

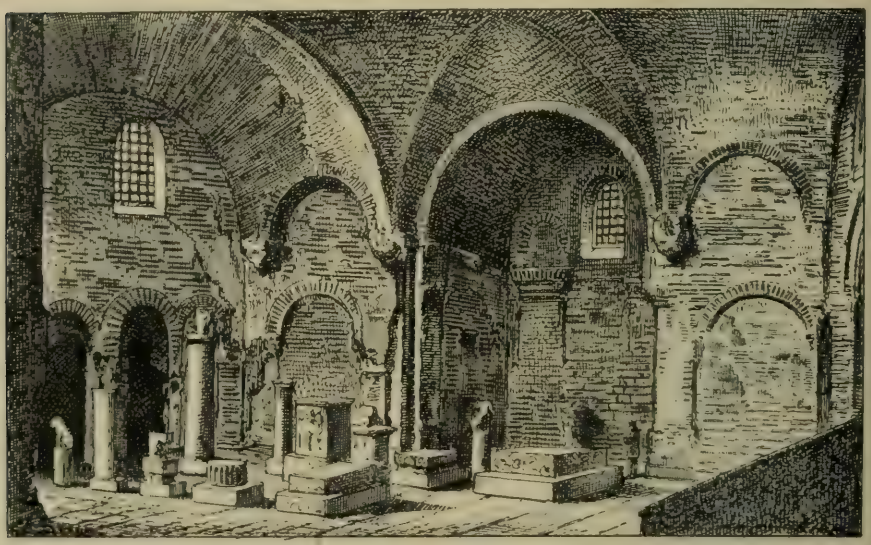
Alexandre Lenoir, son fils Albert Lenoir et Du Sommerard sont les vrais fondateurs de ce précieux musée. C'est Albert Lenoir qui eut l'idée de réunir l'hôtel de Cluny aux Thermes. Cette réunion fut accomplie en 1842, à la mort de Du Sommerard, qui possédait l'hôtel et avait formé une collection nombreuse et riche d'objets d'art et de curiosités du moyen âge.

leurs doigts grâce au même instinct, dont nous sommes pourtant moins richement doués qu'eux. Plus en eux il sera puissant, plus aisément nous entendrons leur parole. Ce sont les demi-génies qui sont obscurs, et les écritures incorrectes qui sont indéchiffrables.

Nous n'avons besoin d'aucune initiation pour

admirer un visage vraiment beau. Pourquoi notre vision et notre sensibilité seraient-elles moins naturellement lucides devant une belle œuvre d'art?

Hélas! je sais trop combien l'expérience dément une telle assimilation. En principe, elle n'en est pas moins d'une incontestable logique. Le désaccord



Musée de Cluny. — Les Thermes de Julien (état actuel).

Cette salle a son vestibule dans la cour qui se trouve du côté de la rue de La Harpe, cour jadis couverte d'une voûte depuis longtemps écroulée. M. Albert Lenoir destina cette cour aux monuments celtiques. Quant à la salle des Thermes, elle-même, on rangea sous cette immense voûte de construction romaine les fragments romains et gallo-romains.

entre le principe et les faits ne s'explique que par un accident. Il est permis de croire, avec beaucoup de philosophes et d'artistes, à une rupture entre l'art et le peuple, dans un temps qu'il ne serait pas impossible de déterminer approximativement. L'art a été détourné du peuple, et le peuple a oublié. Ce phénomène semble accompagner celui de la dispersion et de la confusion des races. Jadis, le peuple des champs et surtout des montagnes (Suisse, Norvège)

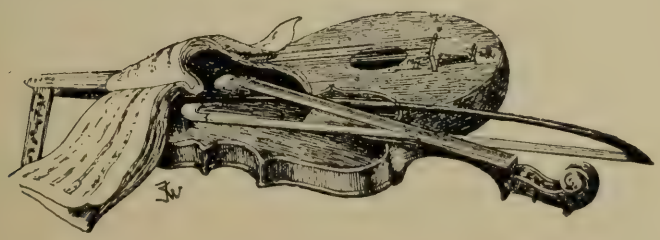
improvisait des mélodies; le peuple des villes (Italie et Provence), des comédies; l'un et l'autre, des rythmes de danses. Ils sont devenus à peu près muets, et ils semblent avoir perdu l'harmonie des gestes comme celle des idées et des sons [1].

De même dans les arts plastiques. Leur spécialisation et leur monopolisation imposent au peuple un respect tout voisin de l'ennui. Même les classes bourgeoises mettent peu d'empressement à profiter des éléments d'instruction esthétique, de beauté, qui leur sont offerts.

Réveiller la mémoire endormie, ranimer la sensibilité engourdie : comment faire?

Et s'il convient de commencer par les arts plastiques, dont le langage est à coup sûr le plus marqué du caractère de l'universalité, et si c'est par la visite aux musées qu'il faut d'abord viser le but, — comment visiter nos musées?

1. A cette décadence du génie populaire ne sont peut-être pas étrangères l'importance professionnelle qu'ont prise les executants, dans les arts de la musique et du théâtre, et l'attraction que les grands centres exercent sur quiconque se sent, se croit « artiste » et montre quelque talent.



II

FAUT-IL VISITER LES MUSÉES?

Après tout ce qu'on vient de lire, le titre de ce chapitre pourra surprendre.

Sur ce thème pourtant, si nous n'avons pas hésité à donner notre avis, qui est affirmatif, nous devons noter que tous les bons esprits ne sont pas unanimes. Il y en a qui considèrent comme inutile la visite aux musées; quelques-uns même la prohibent comme dangereuse; d'autres vont jusqu'à déclarer l'institution même des musées condamnable et demandent sa suppression.

C'est au peintre Courbet qu'on attribue la plus éclatante protestation contre le principe du Musée. Elle n'a pas la portée qu'on lui prête. Si Courbet demanda jamais qu'on allumât au Louvre un vaste feu de joie pour l'édification du peuple, il ne faut pas oublier que ce même Courbet contribua, dans le temps de la Commune, à la sauvegarde des collections et de ce même Louvre, et du Garde-Meuble, des et

Tuileries, et du musée d'Artillerie, et des Gobelins, qu'il fit rentrer au Louvre les tableaux dispersés par Napoléon III et qu'il y fit transporter ceux de la chapelle des Tuileries. J'insiste sur ces détails, qui furent publiquement confirmés par MM. Barbet de Jouy et de Chennevières, conservateurs du Louvre et du Luxembourg, au retentissant procès intenté à Courbet à propos du renversement (il n'avait demandé que le déboulonnement!) de la colonne Vendôme, parce que je ne veux pas laisser aux détracteurs du principe que je défends — dans la mesure et pour les raisons déjà connues du lecteur — l'illusion qu'ils comptent dans leurs rangs un véritable grand artiste. Une intempérance de langage n'est pas l'expression certaine d'une pensée, et quand les actes d'un homme démentent ses paroles, il ne reste rien de celles-ci.

ICONOCLASTES MODERNES

Pourtant, si monstrueuse et si abjectement stupide que nous apparaisse l'idée de détruire les chefs-d'œuvre, il ne suffit pas, pour en faire justice, de dire le dégoût qu'elle nous inspire. Nous devons même la considérer sérieusement, car nous ne pouvons nous dissimuler qu'elle est fort actuelle. Non pas neuve, toutefois. La doctrine (si c'en est une) de la violence n'a jamais manqué de théoriciens et d'adeptes. Mais ce qui est caractéristique de cette heure, et très inquiétant, c'est qu'en dépit des réprobations officielles dont les théories sont frappées, elles n'ont pas d'exécuteurs plus empressés et plus actifs que ceux-là mêmes qui les condamnent.

Et voilà, à bien compter, plus de cent ans que nous sommes dans ce dangereux état d'incohérence. Il s'est étrangement exaspéré durant la première décade du xxe siècle.

Des écrivains encore jeunes, et qui plaisantent à demi seulement, demandent qu'on brûle les musées, et aussi les bibliothèques, afin d'affranchir du poids et de l'autorité du passé le présent et l'avenir du monde.

Les gens graves traitent ces forcenés de fous ou de mauvais plaisants et... continuent à parler de choses sérieuses, en négligeant de s'apercevoir qu'ils pratiquent eux-mêmes avec une extraordinaire activité ou laissent impunément pratiquer sous leurs yeux les théories abominables auxquelles ils dédaignent d'accorder un instant d'examen.

IL N'Y A PAS QU'UNE MANIÈRE DE DÉTRUIRE LES CHEFS-D'ŒUVRE

Sont-ils inconscients ou nous croient-ils aveugles? Pouvons-nous ignorer qu'ils président froidement à cet épouvantable crime de lèse-beauté et de lèse-patrie, la destruction de nos cathédrales gothiques? Destruction tantôt cynique et brutale, tantôt hypocrite et savante, toujours irrémédiablement efficace : on démolit ou l'on restaure, et je ne sais des deux procédés lequel est le plus affreux, de celui qui tue ou de celui qui déshonore. Car vous savez bien ce que c'est qu'une restauration comme l'entendent nos modernes architectes; c'est un travestissement, une parodie. On enlève le morceau qui était en ruine, quelquefois toute une tour, une façade, un clocher,

et on le *refait*. — Puvis de Chavannes disait : « Il y a quelque chose de plus beau qu'un chef-d'œuvre, c'est la ruine de ce chef-d'œuvre ». Parole de grand artiste. Qui la comprend aujourd'hui? Car, je veux le croire, c'est de bonne foi, le plus souvent, qu'on entreprend cette œuvre impossible, la restauration, et ce que je traitais de crime n'est qu'incompréhension, ignorance et sottise. On ne se doute pas, on ne voit pas que ces surgissements du génie et de la foi, ces cathédrales sont vivantes, qu'elles ont traversé, comme tout ce qui vit, les trois âges, la jeunesse, la maturité, la vieillesse : plus augustes aujourd'hui qu'elles ne furent jamais, elles ont acquis en penchant vers leur fin cette majesté douloureuse des êtres et des choses touchés par les années Alors, l'architecte approche, regarde, prend ses mesures, et, taillant d'une main insensible dans ce vivant, détache la ruine — qui sera *peut-être* hospitalisée dans quelque musée — et la remplace par un prétendu fac-similé en pierre neuve, qui est une trahison. Tous les artistes le savent : jamais ni restauration ainsi comprise dans le sens de remplacement, ni restitution, c'est-à-dire réédification totale de l'édifice, même dirigées par un Viollet-le-Duc ou un César Daly, n'ont donné plus qu'une idée lointainement approximative de la merveille originale. Celle-ci était œuvre, à la fois, de docilité et de liberté, de patience et d'amour. La science ne suffit pas à suppléer ces vertus et ces forces. Matériellement, l'entreprise est chimérique; nos ouvriers n'ont plus la main à ces travaux. Ils ont pris l'habitude de brutaliser la pierre et de lui demander des effets violents, des « noirs » que les artisans gothiques évitaient en attaquant le bloc de biais pour en obte-

nir ces douceurs blondes qui rejoignent si harmonieusement l'atmosphère indécise de nos ciels français du nord et du centre. Ces gens-là avaient le temps, ayant l'amour, et travaillant pour l'éternité. Nos ouvriers, pour un salaire immédiat, font en quelques minutes la besogne, autrefois, d'un jour : ils attaquent le bloc de face, et la rainure ainsi pratiquée, noire partout, sans demi-teinte, sans souplesse, prive de signification les quelques « coups de force » çà et là ménagés par le premier architecte et sur lesquels il avait fondé l'harmonie générale du monument tout entier.

On pourrrait multiplier les observations de cet ordre. Ce qui précède suffit à démontrer l'impossibilité morale et matérielle de la restauration des monuments anciens telle que nous la pratiquons depuis un siècle. — Mais il importe de faire ici, en passant, une distinction, à défaut de laquelle on se méprendrait inévitablement sur notre pensée. Car il est deux sortes de restaurations.

LA RESTAURATION PERMISE

Celle que nous condamnons consiste à refaire, en totalité ou en partie, un monument, une statue, un tableau, un objet d'art quelconque A ce genre de restauration, formidable abus de force et de confiance contre les grands créateurs en allés, qui nous ont légué leur œuvre à charge de la respecter, le monde moderne a perdu, non seulement presque toute la grande statuaire gothique, — « Les restaurateurs l'ont à peu près ensevelie sous leurs pavés

informes », écrit Eugène Carrière, — mais encore un nombre incalculable de statues et surtout de tableaux, ceux-ci plusieurs fois réparés, repeints, revernis, devenus méconnaissables. Quelle serait, devant ces abominations, la pensée des artistes auxquels on continue à les attribuer! Ils pardonneraient au temps qui, en mutilant les témoignages de leur génie, accomplit une action fatale et provoque la vie à des créations nouvelles : il fait de tout ce qui fut des matériaux pour ce qui sera. Ils ne pardonneraient pas au faux artiste qui eut l'imprudence ou l'impudence de croire qu'il pouvait rendre la vie aux parties mortes de leurs chefs-d'œuvre, sans tenir compte de la différence des visions, des époques, des mérites. Il est très remarquable qu'en littérature une entreprise analogue serait réprouvée tout de suite par un universel désaveu. Attentat, pourtant, bien moins grave, puisque, en dépit du complément moderne d'une tragédie d'Eschyle, par exemple, les hommes de goût pourraient continuer à lire seulement les fragments authentiques du poème, sans être obligés de subir le pensum du pédant. Au contraire, la moitié restituée ou seulement le morceau refait d'une statue me gêne pour bien voir ce qu'il en reste de pur[1]; quant au tableau repeint, je le perds tout entier.

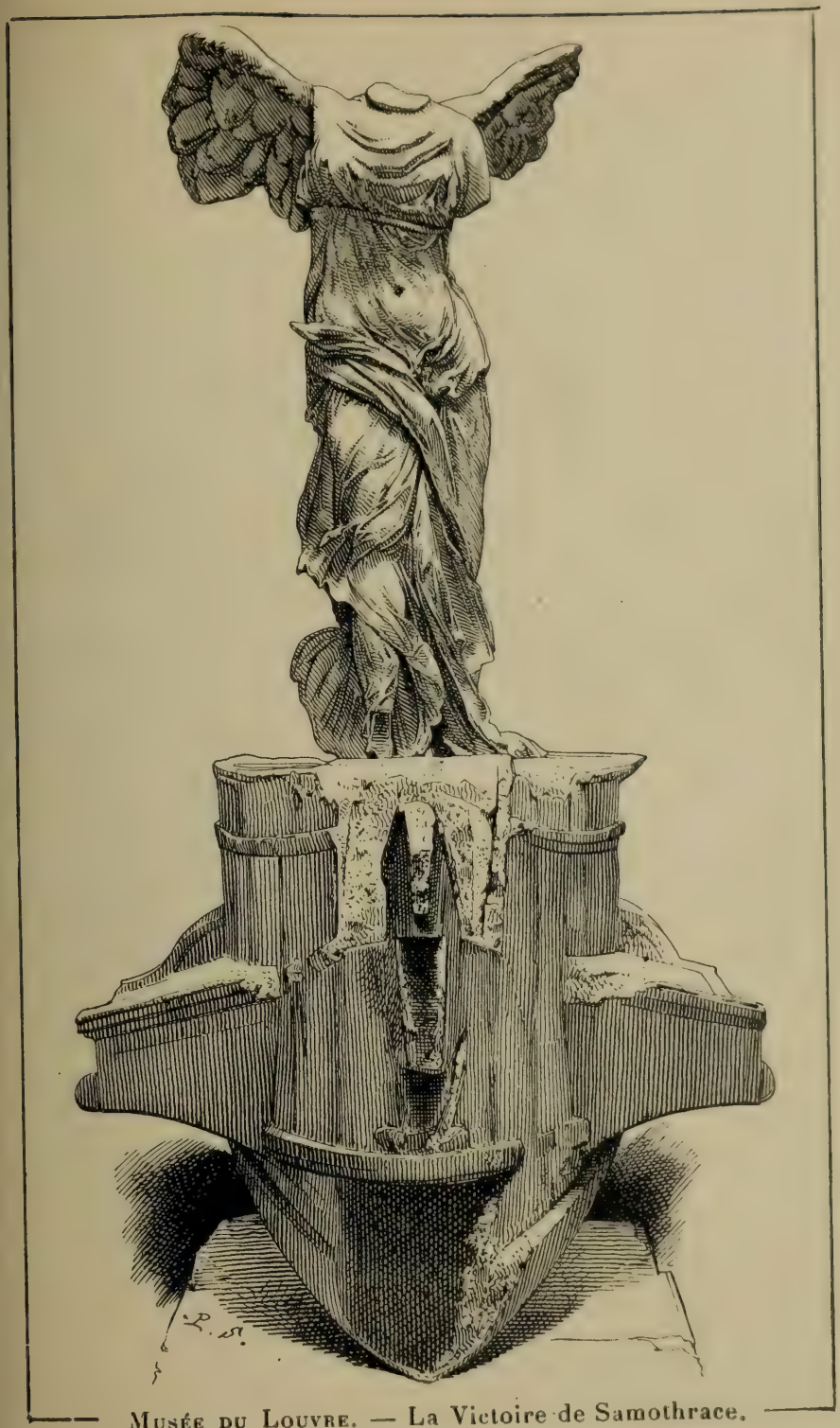
Il en va tout autrement de la restauration qui se borne à réunir les fragments épars d'un monument

1. « Si je prends pour exemple de restauration les deux pieds de l'*Achille* du Louvre, le premier, le plus en vue, est une restauration Louis XIV. Donc, rien de commun avec le reste de la figure. Le second, en retrait, a le gros orteil du même restaurateur; de sorte que, la vue se portant sur le premier pied, et ensuite sur le gros orteil du second, le pied original est tout à fait masqué. Il faut une attention exercée pour y voir le chef-d'œuvre, qui est présent, et tout l'enseignement qu'un artiste peut y trouver. » (Eugène Carrière : *Écrits et Lettres choisies*, *Mercure de France*).

MUSÉE DU LOUVRE. — La Vénus de Milo.

Du bonheur impassible ô symbole adorable,
Calme comme la mer en sa sérénité,
Nul sanglot n'a brisé ton sein inaltérable,
Jamais les pleurs humains n'ont terni ta beauté

LECONTE DE LISLE.



Musée du Louvre. — La Victoire de Samothrace.

« *Il n'y a pas, en peinture, l'équivalent de la Samothrace en sculpture.* »

Eugène Carrière.

ou d'une statue. L'opération n'est pas absolument sans danger, une erreur pouvant toujours être commise. Mais l'erreur même resterait réparable. Du moins, il n'y a pas ici d'abus, puisqu'il n'y a pas de substitution de personnes, puisque c'est bien la même pensée qui anime tout l'ensemble, puisque tous les morceaux ont bien été modelés par la même main ou selon l'inspiration du même esprit. Nous devons à ce système de restauration, parfaitement légitime, quelques-unes de nos plus grandes joies. C'est ainsi que la *Victoire de Samothrace*, ce miracle de la sculpture grecque classique, était en cent vingt morceaux. Vous estimez comme moi qu'on a bien fait de les réunir. On a bien fait aussi de recomposer la *Vénus de Milo*; le crime eût été de lui rendre ses bras, — ou de les lui ajouter, car elle n'en eut peut-être jamais, — et vous savez qu'on y a pensé!

Cette statue a été trouvée, en 1820, par un paysan grec de l'île de Milo, — l'ancienne Mélos, du groupe des Cyclades — Ce paysan travaillait dans son champ, quand sa pioche heurta la pierre d'une niche enfouie. Il creusa et bientôt découvrit dans la niche trois petits hermès et des fragments de statues. Mis en goût par ces trouvailles, il élargit le périmètre de ses fouilles et bientôt lui apparut le torse de la déesse. Notre paysan se fit aider de ses fils pour emporter chez lui cette moitié du chef-d'œuvre, qu'il cacha au fond d'une étable, puis il avisa de sa trouvaille un de ses compatriotes, agent consulaire pour le compte de la France. Cet agent, au lieu de donner tout de suite au paysan la somme modique que celui-ci demandait en prix de sa trouvaille, crut devoir consulter par lettre l'ambassadeur du roi de France près du sultan. La lettre s'égara, et c'est par Dumont d'Ur-

ville, alors simple officier de marine, que l'ambassadeur, marquis de Rivière, fut renseigné. Dumont d'Urville alla voir les deux fragments de la statue, la partie supérieure dans l'étable du paysan, la partie inférieure auprès de la niche découverte par celui-ci, et se convainquit que les deux morceaux formaient une seule figure. L'ambassadeur donna à son secrétaire, le comte de Marcilly, l'ordre d'acheter la statue, ce qui fut fait, non sans peine. — Elle était donc en deux morceaux, qu'on ajusta : la division brutale s'était faite au point où finit le nu pour s'enfouir dans la draperie qui voile, depuis la hanche, la partie inférieure. On a, redisons-le, bien fait de réunir ces deux fragments. Mais faut-il approuver la restauration du nez, des lobes des oreilles et du bout du sein gauche, qui étaient cassés? C'est ici que commence la collaboration indiscrète du restaurateur avec l'auteur.

Quant à la restauration des tableaux, elle est légitime quand elle se borne à la conservation. Et quels miracles d'adresse et d'ingéniosité ont souvent accomplis les restaurateurs qui comprennent dans ce sens leur mission! Le décollage et le rentoilage des peintures sont des opérations aujourd'hui vulgaires, ainsi que la consolidation du panneau quand l'œuvre est peinte sur bois. Ce dernier procédé fut imaginé, il y a soixante ans environ, par le restaurateur Haro. Le baron A. de Rothschild lui avait confié un admirable panneau peint par Holbein, un portrait de femme, menacé d'une imminente destruction. Fouillée en tous sens par les vers, la planche de bois tombait presque en poussière et il était urgent de substituer une toile neuve au panneau vermoulu. Mais Haro craignit, en raison de l'état même du bois, les con-

séquences de la translation et y renonça. L'idée lui vint de vider, au moyen d'une pompe aspirante, les galeries et les canaux creusés par les vers, puis dans toutes les cavités il coula de la résine liquide : cette matière, en se refroidissant, prit l'aspect d'une plaque compacte et dure, qui défie le temps. — Le procédé imaginé par Haro a été perfectionné dans la suite. Nous ne le citons que pour donner un exemple précis du rôle du restaurateur de tableaux. Ce rôle est, naturellement, plus étroit que celui du restaurateur d'œuvres statuaires.

Il est inutile, à propos de ces dernières, d'insister davantage sur les différences de la restauration que nous blâmons et de celle que nous approuvons. La seconde est pieuse; modestement, sans prétendre à rien créer, elle fait, en vérifiant les lois éternelles des proportions et de l'équilibre, la preuve du génie; c'est un hommage au passé et une offrande à l'avenir.

La première est sacrilège et meurtrière.

Les académiciens, les professeurs, les membres des commissions artistiques et les soi-disant artistes, qui l'ont autorisée ou pratiquée, peuvent bien crier au scandale ou affecter le mépris silencieux quand des fous demandent qu'on brûle les musées; — ces sages, plus dangereux que ces fous, accomplissent hypocritement la besogne qu'ils font semblant de condamner; sous prétexte de restaurer, ils détruisent.

Déplorons que cela soit possible ; ne nous en étonnons pas ; notre époque, si admirable en tant d'autres points, est déconcertante par les innombrables contradictions qui en font, intellectuellement, une des heures les plus violentes de la vie de l'humanité. En particulier, dans tout ce qui concerne l'art ces contradictions sont innombrables, énormes.

LA PENSÉE MODERNE ET L'ART

Dans tous les États modernes, l'art tient, officiellement, une place importante. Il a des académies, des écoles, un budget. L'inauguration des salons annuels, si nombreux, est une solennité publique. Les artistes sont honorés, décorés. On leur achète des œuvres, on leur en commande, et les rues sont pleines de statues, les mairies et les préfectures de tableaux, et tous les ans on crée quelque musée nouveau, et de toutes parts surgissent des sociétés publiques ou privées, plusieurs de celles-ci encouragées par l'État ou par les villes, qui se proposent d'initier le peuple aux jouissances de l'art.

Voilà les dehors. Ils signifient, n'est-ce pas? le respect, l'enthousiasme général, la passion universelle du beau.

Cependant, si nous interrogeons quelques-uns des esprits que l'opinion publique consulte avec le plus de déférence, ils nous apprendront, l'un[1], que le grand poète et le grand artiste ont fait leur temps, que l'avenir est aux hommes de science, l'autre[2], que la faillite de l'art est très prochaine si elle ne s'est accomplie déjà, silencieusement, dans la totale indifférence du monde.

L'indifférence, voilà le vrai fond que cachent, mal, ces bruyants dehors d'enthousiasme.

Voulez-vous vous convaincre de la vanité de cet enthousiasme et de la réalité de cette indifférence actuelle pour l'art, observez la *qualité* des encouragements qu'on feint de lui donner. Ils ont ce caractère

1. Renan.
2. M. Le Dantec.

commun qu'ils sont tous factices, hors de la vie et de la vérité; ils procèdent de cette conviction, bien assise dans l'esprit de la majorité des hommes, que l'art est un luxe, agréable et inutile.

L'art a des écoles spéciales; c'est un grand malheur. Si l'on estimait que l'art fût essentiel, il serait enseigné dans toutes les écoles et il n'y aurait pas d'Ecole des Beaux-Arts[1]. — Les artistes sont honorés. Demandez aux vrais artistes si ce sont les meilleurs d'entre eux qu'on décore le plus, et ce que vaut l'Institut. — Le public se précipite aux Salons, mais ils sont étrangers à l'art, peu s'en faut, et c'est pour des motifs, aussi, peu esthétiques, qu'on s'y donne rendez-vous. — Les peintures des monuments publics, les statues dans les rues, sont presque toutes d'affreux démentis à la beauté et même au bon sens. Et cela est désolant que, par ces odieuses et ridicules représentations de figures humaines d'où devraient rayonner pour les générations l'intelligence ou la bonté suprême, nous soyons parvenus à salir dans leur regard les images de ces deux vertus et de la gloire. Cela, dis-je, est désolant, parce que cela ne peut aller sans une grande diminution de la vie morale, et il ne serait pas difficile de démontrer que l'indifférence des hommes en matière de poésie et d'art est le signe de la plus effroyable méprise[2] sur

1. On parle beaucoup, aujourd'hui, d'introduire « l'Art à l'École », et cette idée a reçu un commencement d'exécution. Idée excellente en soi, bien qu'il soit permis de faire des réserves sur la méthode qu'on paraît adopter dans la pratique. Mais il sera toujours bien difficile d'introduire dans les écoles une réduction des musées. Que ne s'avise-t-on, plutôt, de conduire fréquemment dans les musées les élèves des écoles?

2. Je ne dis pas que le sens et l'amour de la beauté entraînent nécessairement la pratique de toutes les vertus. Des hommes ardemment épris d'art ont été de véritables scélérats. On en cite au temps de la Renaissance et je pense qu'on en pourrait trouver dans tous les temps. Mais, dans tous les temps, de tels hommes sont des exceptions, et des

la valeur comparée des motifs de vivre, sur la vraie proportion des intérêts. L'amour de la beauté dénote la présence d'un idéal, exige le développement de tout l'être vers cet idéal, suppose en conséquence la faculté de choisir entre les joies, la force de vouloir et de résister. L'homme qui connaît et aime la beauté prend conscience de l'unité des lois de la vie, car il ne peut douter des analogies profondes qui relient le plan matériel au plan moral ; et il possède le sens religieusement amoureux de la suite ininterrompue de la vie, car il sait que la beauté est le produit de longues séries de recherches, d'expériences, de comparaisons, de sacrifices, d'erreurs et de douleurs, dans l'œuvre de la nature comme dans l'œuvre humaine : l'amour du résultat implique le consentement aux causes. De l'étude de ces causes l'homme apprend en outre que, tous les gestes vivants s'unissant les uns aux autres par une infrangible arabesque, chaque effet devient cause ; l'homme apprend qu'il est lui-même l'effet d'innombrables causes, la cause d'innombrables effets, et sa conscience s'élargit et s'élève pour correspondre à la dignité d'une infinie responsabilité.

SI NOUS AIMIONS LA BEAUTÉ...

Si nous aimions la beauté, nous aurions le respect du passé et le culte de l'avenir; nous ne concevrions

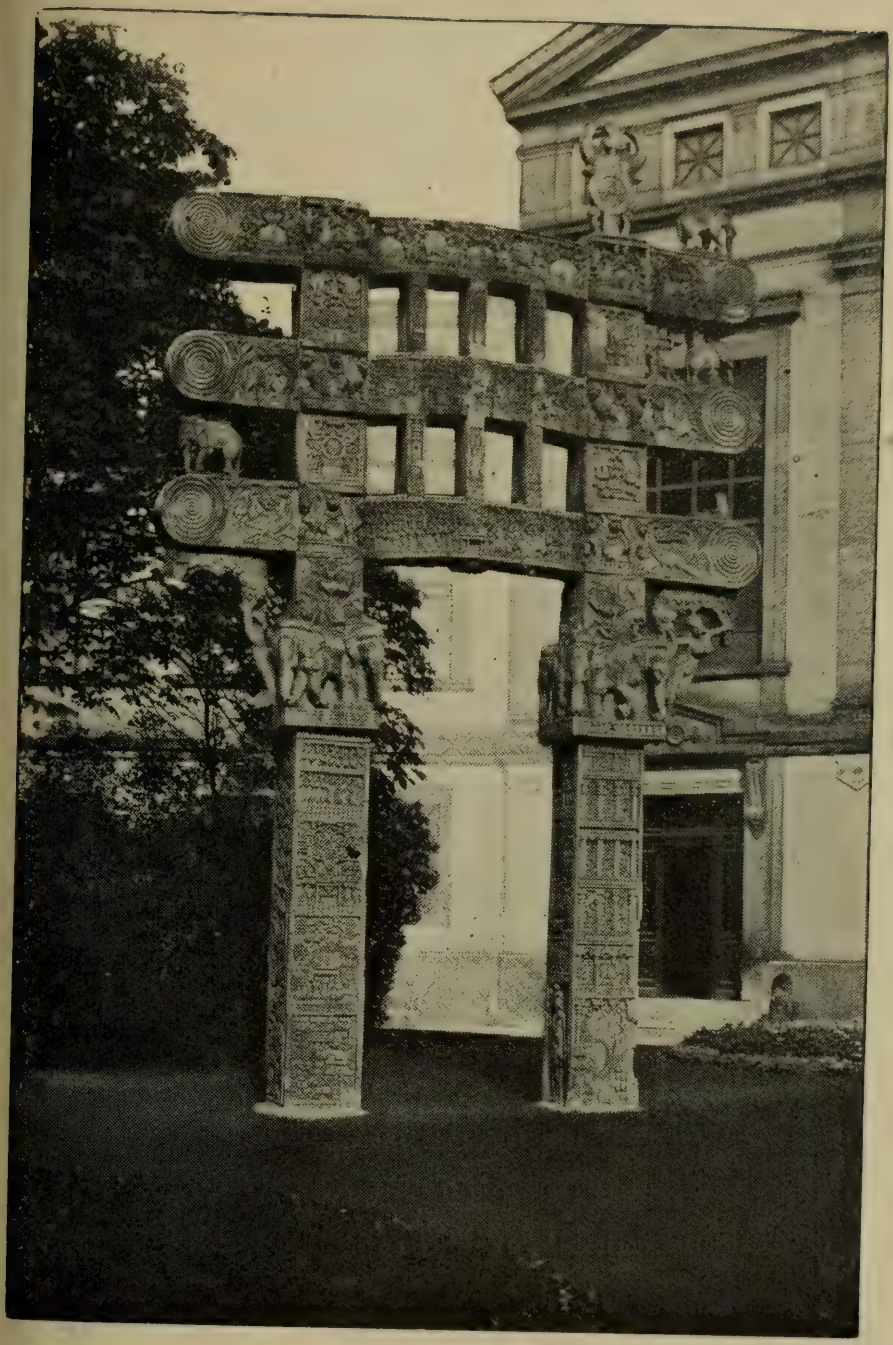
exceptions marquées d'un caractère si particulièrement insolite que l'histoire les désigne comme des cas monstrueux. Combien de grands poètes et de grands artistes qui furent des hommes purs pourrions-nous opposer à un Cellini, ce forcené, à un Arétin, cet être immonde! On aurait tort, du reste, de conclure de leurs fautes qu'ils aient ignoré la vérité morale ; ce sont des coupables, qui ont eu la faculté de choisir entre le bien et le mal et qui ont choisi le mal.

pas cette pensée saugrenue d'habiller de neuf les vieux monuments; nous ne précipiterions pas leur ruine, mais nous ne formerions pas le projet chimérique de l'interrompre, nous nous y résignerions puisqu'elle est dans l'ordre naturel, et nous nous en consolerions en demandant à ces vénérables témoignages du passé une leçon générale, un point de départ, l'éveil du génie. Les Grecs ne restauraient pas les temples caducs, s'inspiraient d'eux, et c'est ainsi que les Gothiques ont édifié leurs églises sur la voûte du temple roman.

Si nous aimions la beauté, il ne serait pas possible que personne annonçât la faillite de l'art, puisque la faillite de l'art serait pour nous — et pour l'univers, la faillite de la civilisation, par l'abdication de la personnalité humaine, dont la poésie et l'art sont les plus intenses expressions, et par la tristesse sans nom qui s'abattrait sur la vie et tarirait à sa source l'espérance.

Si nous aimions la beauté, nous n'aurions pas permis que l'Angleterre, dans un mobile de lucre cyniquement avoué, noyât l'antique Philæ[1], où se dressaient naguère quelques-uns des plus beaux monuments de la vieille Egypte (et cette merveille unique, le Temple d'Isis), et nous résisterions à la cupidité

1. « La noyade de Philæ vient d'augmenter de soixante-quinze millions de livres le rendement annuel des terres environnantes. Encouragés par ce succès, les Anglais vont, l'année prochaine, élever encore de six mètres le barrage du Nil; du coup, le sanctuaire d'Isis aura complètement plongé, la plupart des temples antiques de la Nubie seront aussi dans l'eau, et des fièvres infecteront le pays. Mais cela permettera de faire de si productives plantations de coton !... » (Pierre Loti : *La Mort de Philæ*, Calmann Lévy, 1908.) On raconte que les ingénieurs anglais demandèrent aux archéologues d'établir, dans le but de sauver les temples, une zone de protection; les archéologues s'y seraient refusés. Pourquoi? — Et pourquoi les ingénieurs n'ont-ils pas fait eux-mêmes ce qu'ils avaient vainement prié les archéologues de faire? Les responsabilités de l'Angleterre et du monde civilisé restent entières.



Musée Guimet. — Porte du temple de Santchi (Inde).

« *L'Inde primitive, en son berceau originaire, fut la matrice du monde, la principale et dominante source des races, des idées et des langues, pour la Grèce, Rome et l'Europe moderne.* »

Michelet.

aveugle qui vend l'Europe à l'Amérique[1] : car il n'y aura bientôt plus, en Grèce, en Italie, en France même, hormis les monuments publics et les collections des musées nationaux, un seul objet précieux : notre passé et notre génie, vendus, ont élu domicile chez de nouveaux propriétaires, à New-York, à Boston, à Chicago....

LA POÉSIE DE LA VIE

Shelley disait déjà : « La culture de la poésie (et par ce mot il entendait l'expression la plus générale de la beauté réalisée par l'homme) n'est jamais plus désirable qu'aux époques où, par suite d'un excès d'égoïsme et de calcul, l'accumulation des matériaux de la vie extérieure dépasse le pouvoir que nous avons de les assimiler aux lois intérieures de la nature humaine. Alors le corps est devenu trop pesant pour le principe qui l'anime. » Et le grand poète disait encore : *Ce qui nous manque, c'est la poésie de la vie*[2].

Depuis les jours de Shelley, il y a bientôt un siècle, la vie matérielle s'est démesurément développée, singulièrement compliquée, et la déchéance des doctrines idéalistes achève d'effacer la poésie de la vie. Elle nous manque de plus en plus. Tout à l'heure la

1. A vrai dire, les Américains nous achètent nos œuvres d'art un peu comme des parvenus achètent dans une boutique des « portraits d'ancêtres ». Ils savent, en outre, que ces « marchandises » ont une grande valeur et qu'elle ira toujours croissant à cause de leur rareté. Il n'est guère plus question de goût de la part de l'acheteur que de dignité de la part du vendeur.

2. Shelley, *Défense de la Poésie*. Traduction de M. F. Rabbe (Albert Savine, éditeur).

MUSÉE GUIMET. — Salle des Prêtres (Japon).

L'art oriental, même chez les Japonais, qui sont capricieux et légers, manifeste l'horreur du mouvement, le goût des attitudes immobiles et graves.

question se posera de savoir si définitivement et absolument nous pouvons nous en passer, s'il n'y a aucun intérêt à respecter les monuments anciens et s'il convient de brûler les musées et les bibliothèques.

Je crois, pourtant, que la réponse n'est pas douteuse.

Qui oserait contester, en histoire et en raison, la coopération des poètes et des artistes au grand œuvre de la civilisation! Les travaux des savants et même des philosophes ont moins servi l'humanité que les révélations des initiateurs du monde à sa propre harmonie. Si les premiers n'étaient pas venus, nous serions sans doute plus ignorants, plus intolérants, et, politiquement, moins libres que nous ne sommes. Mais dans quelles ténèbres végéterions-nous si Dante, Shakespeare, Rabelais, Cervantes, n'avaient jamais existé, et « si — je cite encore Shelley — Raphaël et Michel-Ange n'étaient jamais nés, si la poésie hébraïque n'avait jamais été traduite, si la renaissance de l'étude de la littérature grecque n'avait jamais eu lieu, si aucun monument de la sculpture ancienne n'était parvenu entre nos mains, si la poésie de la religion de l'ancien monde était morte en même temps que la foi de ses croyants? Ce n'est que grâce à l'intervention de ces excitations que l'esprit humain a pu s'éveiller à l'invention des sciences plus grossières, à cette application du raisonnement analytique aux observations sociales, qu'on essaie aujourd'hui d'exalter au-dessus de l'expression directe de la faculté inventive et créatrice[1]. »

L'homme est-il devenu si pur, ou a-t-il acquis une

1. Shelley, *loc. cit.*

telle certitude de ses droits, de ses devoirs et de ses fins, compte-t-il à ce point sur la constante présence de son énergie, qu'il croie pouvoir désormais se passer de ces « excitations »? S'est-il, d'autre part, élevé à tant de gravité qu'il dédaigne, comme un adulte les jouets de son enfance, ces joies de l'esprit et des sens, la poésie, la musique, la statuaire, la peinture?

Nous savons tous que nous sommes sans cesse, et aujourd'hui comme hier, sollicités par toutes les faiblesses, tentés vers toutes les chutes, et que la plus initiale sagesse nous enjoint, si nous voulons échapper à la diminution, de recourir perpétuellement à tous les moyens de grandissement.

POURQUOI TOLÉRONS-NOUS LA LAIDEUR?

Quant à cette froi le sévérité qui nous interdirait les voluptés spirituelles de l'art, je veux croire qu'elle répugne plus que jamais à notre nature, puisque nous faisons si libéralement de si grands frais pour décorer les places et les rues et les maisons de nos villes, — sans parler de l'assiduité du public aux spectacles et aux concerts.

Cette décoration, pour nous en tenir aux arts plastiques, est mal inspirée, mal ordonnée, mal exécutée, soit! Telle quelle pourtant, elle signifie le désir, le besoin d'une décoration, à tout prix : on se contente d'une décoration médiocre en désespoir de cause. — Et pourquoi est-elle médiocre?

Il serait insuffisant et injuste de répondre : « Nos artistes ont perdu le sens de la beauté ». Ce serait injuste, parce que nous ne manquons pas, au con-

traire, d'artistes excellents, très épris de la grande décoration et qui pourraient illustrer nos villes d'œuvres admirables. Ce serait insuffisant parce que, si les commandes ne sont jamais faites aux artistes excellents, c'est pour ce motif péremptoire : le public ne les comprendrait pas.

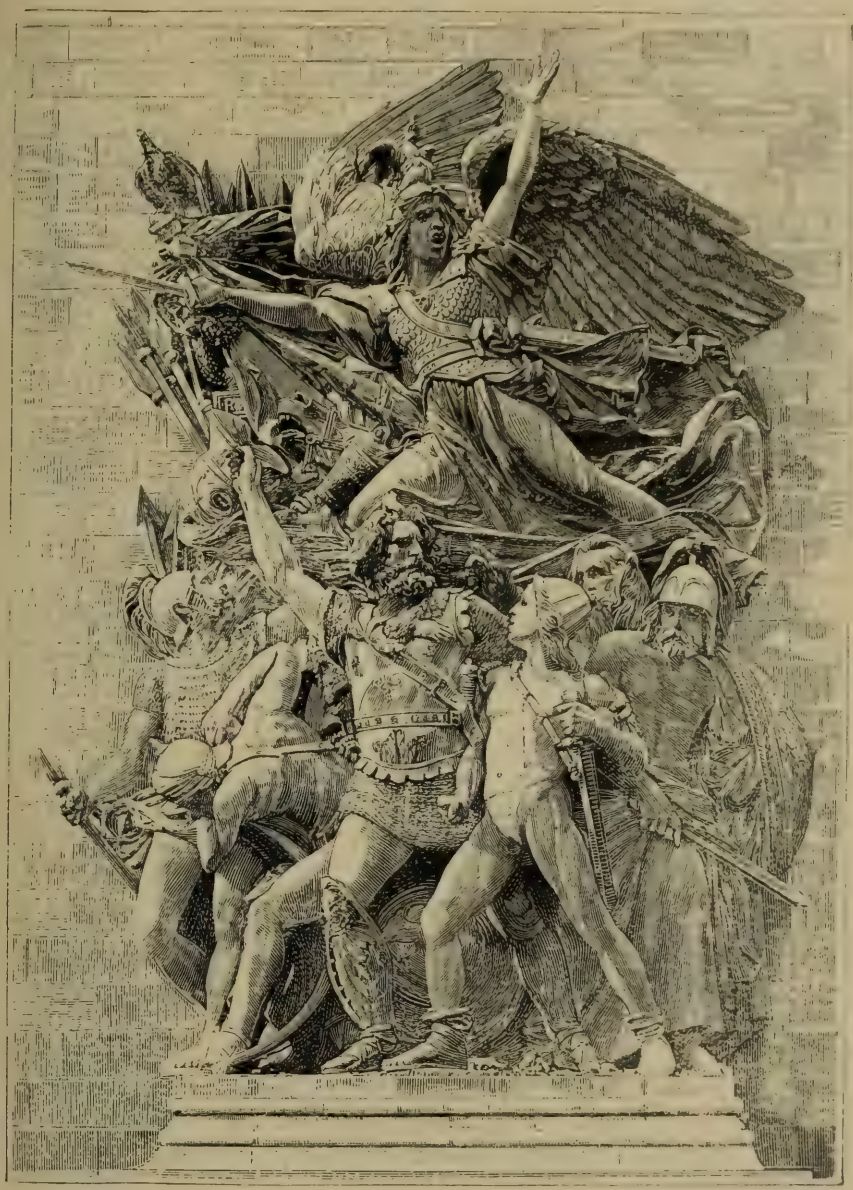
En art, et notamment en art décoratif plus qu'en tout autre ordre de production, personne ne peut rien sans le consentement de tous. Si la foule ne comprend pas et n'aime pas l'œuvre qui lui est dédiée, cette œuvre est comme si elle n'était pas, si belle soit-elle. Certes, la foule ne peut aimer ni comprendre les statues absurdes qui encombrent Paris et toutes les capitales. Mais elle les supporte à cause de leur inanité; elles sont en harmonie, hélas! avec l'état neutre où elle est tombée. Des figures belles et simples la troubleraient Elle a protesté, ou laissé protester — et l'indifférence est, ici, plus lamentable encore que ne le seraient les pires violences — contre les rares chefs-d'œuvre exposés à sa vue, les *Danseuses* de Carpeaux, par exemple, ou le *Penseur* de Rodin. — Pourquoi?

Je l'ai déjà dit : la foule a oublié la beauté.

RÉCONCILIONS LA FOULE ET LA BEAUTÉ

Gardons-nous de lui en faire grief. La foule est toujours innocente, et dans les causes de son oubli, si je pouvais les énumérer sans sortir de mon sujet, vous trouveriez autant d'excuses.

Mais à quelle conclusion ces observations nous amènent-elles logiquement? Si la société ne peut se passer des arts plastiques, si, d'autre part, tel est



Arc de Triomphe. — *Le Chant du Départ*, par Rude.

Une entre les plus grandes œuvres modernes. C'est ici la recherche du mouvement, mais l'harmonie des gestes, l'intensité des expressions, la solidité de ce cube statuaire, crient le génie.

aujourd'hui le douloureux état d'esprit de la multitude que la vraie beauté surprenne et choque la sensibilité dépravée, s'ensuit-il qu'on doive détruire ces dernières réserves de splendeur et de vérité, ces lieux où l'homme le plus ignorant, pourvu qu'il y soit guidé et qu'on parvienne à ranimer en lui le sentiment si naturel d'une respectueuse curiosité, se sent encouragé à l'espoir, — les musées?

Abandonnons décidément cette folle idée de destruction aux déshérités de l'intelligence. Souhaitons, d'autre part, qu'on renonce à ces pratiques injustifiables de scientifiques rafistolages qui ont à peu près effacé tant de chefs-d'œuvre. Elles fournissent à ceux qui tiennent pour superflue ou dangereuse la visite au musée leurs seuls plausibles arguments[1].

« C'est, disent-ils, Raphaël, par exemple, que vous croyez contempler dans cette grande image du Saint-Michel terrassant le dragon; mais on vous trompe. L'œuvre, exécutée en 1518, fut restaurée dès 1530, et combien de fois depuis! et par quelles mains! Vous risquez donc de prendre l'erreur d'un esprit médiocre pour l'inappréciable conseil du génie. Mieux vaut ne pas vous exposer à ce danger; n'allez pas au musée. »

A quoi il faut répondre : D'abord, les tableaux aussi odieusement maltraités que le *Saint Michel* ne constituent, au Louvre et dans tous les musées, qu'une

1. Une autre catégorie de censeurs invoquent, pour nous écarter des musées, le dommage que le temps a fait subir à plusieurs œuvres anciennes et même à certaines peintures relativement récentes, entre autres celles de Proudhon et de Courbet : elles ont noirci, les tons vifs se sont éteints, les relations ont perdu leur justesse, l'harmonie générale est détruite. Cette objection, dont on s'exagère à plaisir la valeur, n'a d'intérêt que pour les professionnels, auxquels nous ne nous adressons pas ici. Tout le monde voit que ces œuvres ont souffert; elles n'en gardent pas moins de grandes beautés. Le temps ne trahit jamais absolument l'intention d'un véritable artiste.

minorité; ensuite, même dans le *Saint Michel*, des éléments certains de grande beauté persistent, la composition surtout et le mouvement général, qui sont admirables. L'erreur ou la faute de certains hommes ne nous saurait excuser de nous refuser le bénéfice supérieur et la joie que le génie nous garde.

Nous abstenir d'aller dans les musées, ce serait tacitement consentir à leur suppression, puisque ainsi nous laisserions entendre que nous les jugeons inutiles.

Si le Louvre, le Prado, les Offices, l'Ermitage, la National Gallery, périssaient, alors nous pourrions crier :

« Pour longtemps le monde est dans la nuit! »

ALLONS LIBÉRER LA BEAUTÉ CAPTIVE

Quand donc nous parlions de barbarie, à propos des musées, d'atmosphère factice, de désordre irrémédiable, d'incohérence, ces critiques visaient les conditions fatales de l'institution, non pas l'institution même. Ces conditions, que nous ne pouvions éviter de préciser d'abord, — puisque ce sont elles qui rendent un peu laborieuse la visite aux musées et qui parfois rebutent les jeunes gens, — nous avertissent qu'en soi l'institution n'est pas rationnelle; cela, personne ne l'ignore, et personne n'accepte pour les œuvres nouvelles le sort auquel les violences de l'histoire ont condamné les œuvres anciennes.

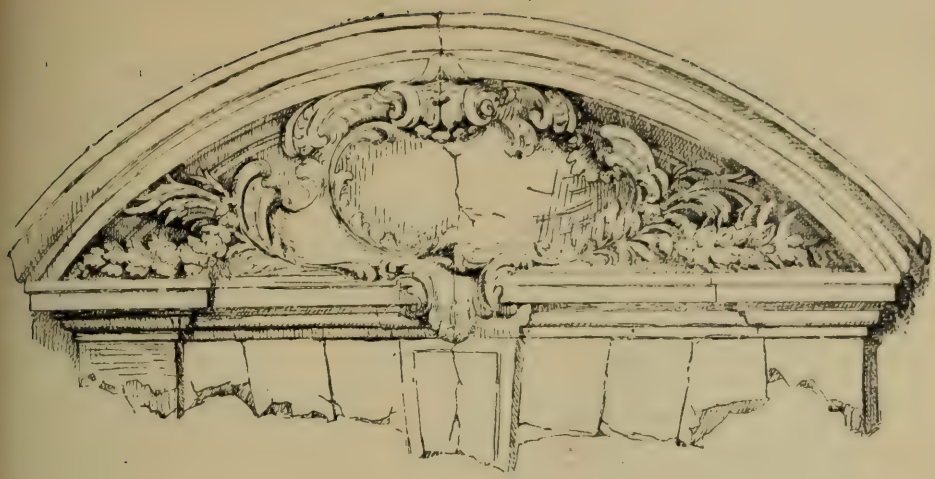
Mais précisément pour que cette institution irrationnelle n'opprime pas l'avenir et reste propre à ces témoignages du passé dont nous ne saurions

trouver la place dans le tumulte moderne de la vie, — hâtons-nous de visiter les musées.

Hâtons-nous de recueillir leur leçon de beauté, afin d'en profiter activement, afin de la comprendre, non pas seulement telle qu'elle est dans le musée, mais aussi telle qu'elle devrait être dans nos demeures et dans nos rues, afin d'être prêts à pénétrer dans le génie des grands artistes vivants ou qui naîtront.

Hâtons-nous de vénérer la Beauté entre les murs où on la retient captive, *afin de la libérer.*

Voilà, — et nous l'annoncions dès les premières lignes de ce petit livre, — de toutes les raisons de visiter les musées, la meilleure.



DEUXIEME PARTIE

Préparation

REGARDONS LA VIE

> L'homme naît matière inerte, son âme est son œuvre : le créateur de l'homme, c'est l'homme.
>
> JEAN DOLENT.

Des gens meurent très vieux qui n'ont jamais vécu. Ils n'ont pas senti la vie, ils n'en ont ni joui ni souffert humainement, ils n'ont été du drame universel ni les acteurs ni les témoins.

Leurs yeux pourtant semblaient ouverts; animalement ils l'étaient. Au sens humain du mot, leurs yeux étaient fermés. Et souvent vous eussiez surpris sur leur visage le frisson qui trahit la joie ou la douleur, mais c'était chez eux une sensation plutôt qu'un sentiment; elle ne signifiait point l'affleurement des ondes intérieures à la surface, car ces pauvres êtres

n'étaient point nés à la vie intérieure, et du fond de ces yeux qui vous regardaient une conscience ne cherchait pas la vôtre.

Ces malheureux auraient-ils pu être sauvés? L'exemple ou le conseil leur a-t-il manqué? Y a t-il eu un temps, un instant, où quelque geste opportunément fait eût éveillé leur attention, captivé leur esprit ou leur cœur, déterminé en eux cette émotion profonde que l'homme recherche toujours quand il l'a une fois connue, et qui est la vie elle-même? Songez qu'ils ont été des enfants, c'est-à-dire des possibilités, des espérances d'humanité, et qu'ils avaient alors cette beauté certaine de la simplicité, de l'innocence et de la franchise. Comment tout cela s'est-il fané, effacé? Comment l'essence personnelle de l'âme s'est-elle volatilisée, tandis qu'un masque de conformité peu à peu s'adaptait au visage, ternissant les yeux, contractant les lèvres d'un rictus fixe que ne devait plus fléchir ni le pli de la joie ni la crispation de la douleur?

Peut-être l'avertissement n'a-t-il pas fait défaut. L'homme n'a pas su correspondre à l'indulgence de la destinée, soit par infirmité précoce, soit, phénomène rare, par perversité, soit, et c'est le cas innombrable, par paresse morale et physique.

Une pratique instinctive, et contre laquelle l'éducation devrait réagir, nous conduit à n'exiger de nos facultés qu'un minimum d'activité où elles ne tardent pas à s'engourdir. Toute notre énergie va jusqu'à nous maintenir vivants, et nous faisons dans ce but les efforts indispensables. Nous ne nous doutons pas que ce qui est vraiment indispensable, non pas même à la dignité de notre personne, mais seulement à sa réalité, c'est d'augmenter toujours l'inten-

sité de l'activité consciente dans les divers éléments dont nous sommes composés, et de multiplier les relations du vivant que chacun de nous constitue avec un nombre toujours plus considérable de supérieures unités vivantes.

Les êtres déchus dont je parlais tout à l'heure n'ont jamais soupçonné cette vérité fondamentale. Mais qu'elle nous soit révélée, elle s'installera en nous et nous grandira. Elle nous rendra la jeunesse si nous l'avons dépassée, et nous ne pourrons plus la perdre, car la vérité nous gardera dans cet état constant d'alacrité, d'ardeur, de désir, qui est le propre des êtres jeunes. Si la vérité nous éclaire avant que nous ayons atteint l'âge mûr, elle nous épargnera bien des fautes et des regrets, et nous permettra de servir nos semblables.

Inspirés par elle, regardons la vie.

REGARDER LA VIE, C'EST REGARDER EN SOI

C'est le premier geste. D'abord, nous pouvons croire, l'ayant tenté dans le désir de nous agrandir en nous dépassant, qu'il nous fait « sortir de nous ». En réalité, quand nous regardons la vie, c'est en nous-mêmes que nous regardons, et nous ne pouvons voir la vie profondément qu'à la condition de voir profondément en nous. Comment éviter, en observant les autres hommes, de nous comparer avec eux, de mesurer entre eux et nous l'écart des tendances, des dons, des faiblesses? De même, les mouvements de sympathie ou de répulsion, de crainte, de fureur, d'admiration, que font naître en nous les spectacles de la nature, nous renseignent

sur notre propre caractère. Ainsi nous apprenons à nous connaître par comparaison, en appréciant nos rapports avec l'ensemble des hommes, avec les individus, aussi avec les éléments.

TOUT HOMME A LE SENS DE L'HARMONIE

L'observation de la vie, l'appréciation des motifs pour lesquels nous nous intéressons à ses aspects et à ses péripéties, c'est mieux qu'une préparation excellente à la compréhension de la beauté plastique, mieux même que la condition indispensable à cette compréhension; c'est une opération analogue à celle qui créa cette beauté, et ainsi s'éclaire pour nous la célèbre parole, si mystérieuse, si magnifique et si vraie : *Comprendre, c'est égaler.*

Il est clair que, pour jouir des beautés d'une œuvre poétique ou artistique, il faut être, en quelque manière et à quelque degré, soi-même artiste ou poète. Tant il est vrai que l'expression de la beauté est la plus éclatante affirmation de notre personnalité! Nous n'avons pas besoin de connaître le mécanisme compliqué de la circulation du sang ou de la respiration pour vivre, et nous pouvons nous servir du chemin de fer sans avoir étudié la théorie de la locomotive. Mais l'œuvre d'art exige la participation volontaire et réfléchie de tout notre être.

Or, nous y pénétrerons plus ou moins, selon que notre sensibilité et notre intelligence seront plus ou moins vives et plus ou moins exercées, ce n'est ici qu'une question relative : le point capital, c'est qu'il faut que nous puissions y pénétrer tous, *puisque l'œuvre d'art est destinée à tous.*

Par conséquent, nous sommes tous, ou nous pouvons tous être des poètes et des artistes, dans la mesure, du moins, où il faut que nous le soyons pour rejoindre la pensée des poètes et des artistes. Sinon, leur production serait injustifiable, comme, leur talent, inutile.

Allons plus loin, plus avant dans la vérité. Si nous n'avions pas le sens inné, l'amour naturel de la beauté, de l'harmonie, la vie, aussi bien que l'art, nous resterait lettre close.

Nous venons de reconnaître la nécessité initiale, pour ceux qui ne veulent pas mourir sans avoir vécu, d'accroître sans cesse en eux l'intensité de l'activité consciente. Cette surveillance de l'être par lui-même, ce perpétuel effort en vue d'une perpétuelle élévation, suppose la conception d'un terme désirable : encore, pour s'élever, faut-il se diriger vers un but. Ce but, nous n'avons pu le choisir sans interroger nos préférences, sans faire, donc, un choix entre tous les buts, et sans peser les forces dont nous disposons pour atteindre le but choisi. C'est-à-dire que, pour concevoir l'idéal qui fera l'unité de toute notre vie, nous avons, consciemment ou non et plus ou moins librement, obéi à la grande loi générale de l'harmonie nécessaire. Nous nous sommes rendu compte des conditions selon lesquelles nos forces devaient rencontrer les forces naturelles et sociales pour concerter l'harmonie qui seule pouvait nous permettre d'accomplir le devoir d'être heureux.

LA DÉCOUVERTE DE SOI

L'artiste et le poète ne procèdent pas autrement. Tous deux, c'est l'harmonie de leur être propre avec l'humanité et la nature qu'ils cherchent, afin d'y trouver la pleine satisfaction de leur sensibilité, de leur intelligence, de leur imagination. Comme de nous-mêmes dans notre quête au bonheur, le soin principal et constant de l'artiste est de se surveiller lucidement pour apprendre à se connaître; nulle découverte n'importe autant, pour l'homme et pour l'artiste, que la découverte de soi-même. Ils n'y parviennent que par de successives comparaisons, toujours plus voisines de la réalité intime, et qui logiquement comportent autant de successives *images*.

Ainsi, la plus précieuse de nos facultés, celle qui justement nous gouverne et dont les autres ne sont que les servantes, ce n'est pas la raison, c'est l'Imagination. Celui qui la traita de « folle du logis » eut tort et ne la connut pas. Croyons-en plutôt ceux qui l'ont définie : « La reine du vrai », ou : « L'organe par lequel nous percevons le divin », ou encore : « La faculté par laquelle nous découvrons *dans le vrai* ». Elle peut demander à la raison des clartés. Mais elle n'est jamais aussi puissante, aussi armée contre l'erreur, que quand elle prend pour princi pale coadjutrice la sensibilité.

L'ŒUVRE DE L'ART ANALOGUE A L'ŒUVRE DE LA VIE

L'artiste dans son œuvre non plus que l'homme dans sa vie n'inventent jamais. Ils ont l'un et l'autre pour objet la vérité; et l'un et l'autre ils *imaginent* la vérité particulière qu'ils veulent connaître : c'est-à-dire qu'ils se la *représentent* sous une forme accessible à la nature de leur esprit, sous une forme sensible et d'une réalité familière, faite d'observations, de souvenirs, et animée par l'intuition, afin de dégager de toute abstraction cette part de vérité et afin de l'isoler dans l'immense ensemble des idées et des formes.

Ce travail de l'imagination alliée à la sensibilité aboutit chez l'homme et chez l'artiste au même résultat : une affirmation, une satisfaction, une création. L'un et l'autre ont répondu à une question. L'artiste, qui parle au nom de tous, fait une réponse susceptible de généralisation et de durée : une œuvre. La réponse de l'homme ne retentira que dans son intime monde intérieur, mais son œuvre, pour être éphémère, n'en sera pas moins que celle de l'artiste lui-même essentiellement une œuvre d'art. Je ne crains pas d'ajouter que, si nous pouvions voir l'œuvre éphémère de l'homme telle que son auteur en imagination la contemple, nous l'estimerions incomparablement plus belle, presque toujours, que l'œuvre durable de l'artiste. Car la première n'est jamais d'un virtuose, tout y est essentiel, sincère, ému, personnel, chaque trait signifie une profonde connaissance du « sujet », et. quand l'auteur ne se

sentait pas assez renseigné, il n'a pas masqué par quelque adroit remplissage son insuffisance : il a laissé vide la partie de la toile, si j'ose ainsi dire, qu'il ne pouvait remplir de vérité. Combien d'admirables œuvres d'artistes célèbres sont inférieures à celle-là!

L'HOMME, COMME L'ARTISTE, « IMAGINE » LA VÉRITÉ

Insistons maintenant avec plus de précision. Nous sommes au point capital de notre étude, à la fois le point de départ d'où nous allons entreprendre la compréhension de la beauté dans l'art plastique, et le point d'arrivée, ou plutôt de retour, où, forts des leçons du génie, nous comprendrons mieux la beauté naturelle et nous lui voudrons associer la beauté artistique.

Le sens de l'art, disons-nous, est en nous tous et nous en connaissons tous, d'instinct, la pratique.

Voulez-vous voir quelqu'un qui ne se croit pas, qui ne se sait pas artiste, peindre un merveilleux tableau? Supposez-vous vous-même, lecteur, séparé d'un être qui vous soit cher. Dans un moment de vie intérieure trop intense pour que vous puissiez surveiller, analyser vos sentiments, non plus que percevoir les pulsations du temps, vous revoyez de loin le visage aimé. Aucun portrait réel, matériel, ne vous contente. C'est à votre imagination que vous vous adressez pour abolir l'absence, et l'imagination, magicienne infaillible et docile, vous offre aussitôt une image vivante.

Cette image ne comporte que les traits essentiels.

essentiellement caractéristiques du modèle. Tous les détails complémentaires, secondaires, s'effacent. On sent qu'ils sont là, mais à l'état d'indication vague. Ces sacrifices, qu'on dirait calculés, donnent aux traits exprimés une valeur sans doute excessive : leur vérité devrait en être altérée, mais au contraire! et, grâce à ces accents de lumière dans cette ombre, l'apparition, peinte par l'imagination sur l'écran de la mémoire, impose le sentiment d'une présence réelle.

De cette image, ainsi pourtant fidèle jusqu'au prodige, la ressemblance serait certainement contestée par des indifférents, niée peut-être. Cela n'a rien de surprenant. Personne ne regarde cet être, qui vous est cher, comme vous le regardez, vous, *avec votre cœur*. Or, le cœur, qui loin d'être aveugle est seul clairvoyant, a su découvrir dans ce cher visage des traits, des caractères, des beautés, que n'y eût jamais soupçonnés l'intelligence la plus pénétrante, mais non éclairée par la tendresse. Et l'*artiste* — c'est vous — est d'une sincérité absolue, ne l'oublions pas : tous les traits qu'il a découverts étaient bien dans ce visage.

N'est-ce pas là, proprement, une œuvre d'art? Elle est belle d'être vraie, parce que la beauté est à la fois le fond même de nos âmes et leur seul langage. Il y a un trésor inépuisable de beauté chez tous les vivants, ainsi qu'une infatigable faculté de bonheur. Nous connaissons d'instinct, tous, l'Esthétique du Paradis, mais nous ne savons pas tous que nous la connaissons.

L'INSTINCT PUR VA DE LUI-MÊME A LA BEAUTÉ PURE

Si nous pouvions, de l'espèce de demi-sommeil où nous peignons inconsciemment de tels tableaux, être éveillés tout à coup à la pleine conscience de notre activité intérieure, et si, dans ce moment, s'offraient à nous des œuvres d'art de valeur inégale, — par exemple, auprès d'une froide et correcte peinture de « genre », une œuvre savante de la Renaissance et quelque émouvante et ingénue composition d'un maître primitif, — nul doute que nous n'allions de nous-mêmes, irrésistiblement, à la plus belle de ces trois œuvres, à la beauté ingénue, à la beauté vraie. Non, sans doute, que nous entendions en techniciens, non pas même en critiques, le langage des couleurs ou la relation des volumes entre eux. Il nous serait sûrement difficile d'analyser les raisons de notre préférence; mais la vérité qui est en nous a fatalement aimé la vérité qui lui est apparue.

L'artiste est celui qui ajoute à cette puissance naturelle de la découverte dans le vrai la conscience de cette puissance. C'est cette conscience qui lui donne la capacité de la réalisation extérieure.

Dans l'exemple plus haut indiqué, il y avait œuvre d'art, et pourtant il n'y avait pas art; le créateur obéissait à une complaisance passionnée et fatale qui ne lui laissait pas voir son effort, restreignait au minimum la participation de sa volonté, et le privait du bénéfice que nous trouvons toujours dans l'acte par lequel nous cherchons à atteindre un but. L'âme opérait seule, seule réellement vivante;

elle est, en quelque sorte, morte à la minute même où l'homme a cru reprendre conscience de sa vie.

Mais qu'il soit une fois averti de la mystérieuse puissance dont jusqu'alors il ne s'était pas rendu compte, n'en voudra-t-il pas pleinement jouir ? S'il se persuade qu'il y a là, pour lui, une occasion éminente d'augmentation morale, une source de félicité profonde, ne consentira-t-il pas à l'effort nécessaire ?

IL FAUT AIMER LES CHOSES DANS LA VIE AVANT DE LES AIMER DANS L'ART

Regardons la vie, et cherchons sa beauté. Cette recherche nous conduira d'autant plus sûrement à l'art que nous aurons mieux appris à connaître la vie. L'art n'a toute sa dignité et toute son éloquence *que lorsqu'il nous fait* VOIR *les choses que nous croyons connaître;* il nous aide à approfondir notre connaissance, à pénétrer dans la vie extraordinaire des formes les plus communes. Or, c'est la vie entière qui est la matière de l'Art.

« Comment intéresser, écrit Eugène Carrière, à l'expression des formes plastiques, des êtres qui n'ont pas appris à les comprendre et à les aimer dans la vie? Quoi de plus justifié dans ce cas que la pensée de Pascal : « Quelle vanité que la peinture « qui pense nous intéresser par la reproduction des « choses qui ne nous intéressent point dans la « nature ! »

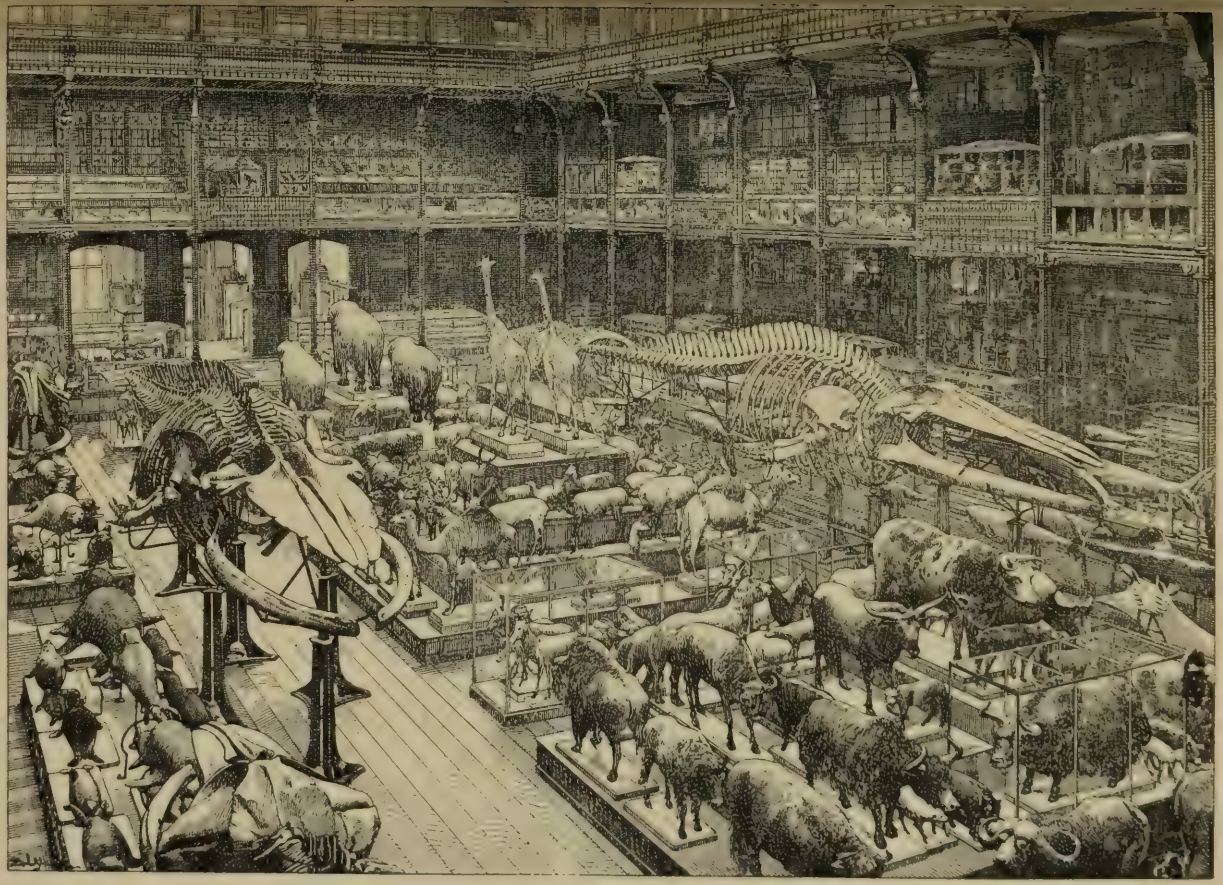
Les choses qui nous intéressent dans la peinture doivent donc, d'abord, nous intéresser dans la nature, précisément comme elles y ont intéressé l'artiste lui-même. Il est vrai qu'il les a regardées

avec des yeux singulièrement lucides, avec un esprit renseigné; il sait que, dans les formes naturelles, il trouvera l'écriture logique d'une pensée consciente d'être la sujette, mais aussi l'interprète voyante des lois naturelles. Mais, sauf en ce qui concerne les moyens techniques d'expression, tout homme intelligent et sensible peut à l'égal de l'artiste s'intéresser au spectacle et s'initier à la signification de la Nature. L'admiration de la nature n'est pas plus le privilège de quelques-uns que l'admiration de l'œuvre d'art elle-même.

Et comment serions-nous aveugles à cette immense féerie quotidienne de la vie? Lignes et couleurs, lumière, écarts et rapports de tons, plans des constructions vivantes, rythmes de leurs mouvements, harmonie d'une figure : tout cela serait pour nous sans réalité et sans attraits? Ne parlons-nous pas sans cesse de la beauté d'un visage, de la grâce d'une attitude, de l'élégance d'une démarche, de la splendeur d'un ciel?... Que prétendons-nous dire par ces mots, sinon notre communion avec l'artiste, de qui le génie consiste en la faculté de rendre sensible et de justifier son admiration pour ces mêmes beautés? — Il est vrai que l'admiration, chez l'artiste, s'élève à la puissance de la reproduction et ajoute au spectacle universel une signification personnelle.

UNIVERSALITÉ DU SENS DES ANALOGIES

Il y a plus : tous les hommes ont toujours plus ou moins entendu le langage des analogies naturelles. Pour correspondre aux nécessités de l'existence, et pour développer nos forces et nos jouissances, nous



MUSÉUM D'HISTOIRE NATURELLE. — Galerie des mammifères.

« *Le Musée des squelettes est un Musée d'art, le plus admirable de tous, le plus riche en suggestions fécondes, puisque l'art est l'expression de nos émotions devant la Nature.* » Eugène Carrière.

avons toujours pris le conseil des formes inventées par la nature. Un exemple suffira.

« Le galbe fusiforme du poisson, l'effilement de sa tête qui doit fendre l'eau, la cambrure oblique de ses flancs sur lesquels l'eau divisée doit glisser, l'arcature de ses arêtes, le dispositif de son épine souple et la forme de sa queue ont été les prototypes sans cesse étudiés de nos proues, de nos carènes, de nos membrures, de nos arbres de couche, de nos gouvernails et de nos hélices, parce que ces indications de la nature étaient la logique même[1]. »

Il y a une philosophie instinctive des analogies matérielles. Il en est une autre des analogies morales. Sachant, par exemple, que tel instinct caractéristique d'un animal est exprimé chez lui par tels traits de sa conformation, si nous retrouvons chez un être humain, — n'ignorant pas, d'autre part, que plus ou moins nettement, nous reproduisons tous l'un quelconque des types animaux, — ces traits de conformation, nous sommes avertis que nous pourrons vraisemblablement retrouver aussi en lui ce même instinct caractéristique; et le plus souvent l'expérience confirmera ce pressentiment raisonné.

La nature n'est donc pas un livre ouvert exceptionnellement à quelques privilégiés. Le profit que certains, au prix d'un effort approprié, y peuvent trouver n'est interdit à personne. Or, en outre de l'intérêt utilitaire qui nous invite à feuilleter ce grand livre, l'intérêt de nos jouissances nous donne le même conseil. Nous pouvons joindre le plaisir d'admirer à l'avantage de comprendre.

1. M. Camille Mauclair, *La Beauté des formes.*

L'ARTISTE, INTERMÉDIAIRE NÉCESSAIRE ENTRE LA NATURE ET NOUS

Mais l'effort que nous tenterions solitairement dans ce double but ne tarderait pas, je le sais bien, à nous lasser. Nous avons beau nous convaincre, raisonnablement, que nous devons consentir, pour notre développement spirituel, à la difficulté, comme à la douleur pour notre développement moral, nous ne verrions pas sans bientôt nous décourager la difficulté grandir et se multiplier avec notre effort. Bientôt s'impose à nous la nécessité d'appeler à l'aide les initiateurs providentiels, ceux qui ont donné à une telle étude toutes les ressources de dons supérieurs, — les artistes.

Tout est-il beau dans la nature? Notre premier mouvement devant elle est celui d'une gratitude qui ne songe pas à choisir. De la comparaison naît le doute. Devant deux paysages nous disons : Celui-ci est le plus beau; il en est de moins beaux encore que l'inférieur des deux. Il y a des plaines aux grandes lignes harmonieuses qui confusément évoquent dans les esprits les plus naïfs l'idée du style; il y a des plaines uniformes, froides, lourdes, vulgaires. — Et ce paysage se compose, il se fait un cadre de tout ce qui dépasse et romprait son unité, trahirait son caractère; cet autre lasse le regard par une étendue composite et excessive, il n'est qu'un panorama.

Style, composition : termes dont nous ne sommes pas assurés d'avoir, par nous-mêmes, une notion précise et complète.

Peut-être parviendrions-nous à une conception du

moins suffisante de la vérité si nous n'avions affaire qu'à elle. Il est malheureusement trop assuré que le mensonge nous environne de toutes parts. C'est l'invention de l'homme. Il est, en lui-même, la beauté suprême et l'apogée de la nature. Mais l'œuvre de son esprit et de ses mains est souvent très laide parce qu'il a souvent négligé de prendre ce conseil de la nature dont nous constations la clarté.

Nous avons trop parlé des trivialités et des erreurs décoratives de la rue, pour y revenir. Mais songez à cette extraordinaire prédilection pour la hideur que dénonce l'indigence de la plupart de nos professionnels inventeurs d'images populaires. L'illustration sadique ou obscène des journaux, des affiches; la banalité sans nom des œuvres de simili-art qui encombrent les halles de nos gares, de nos églises, de nos salles de réunion, sans parler des annuels salons de peinture; enfin la photographie! Comment attendre que des yeux, salis aussitôt qu'ouverts à ce flot de sottise et de boue, reconnaissent et comprennent la beauté vraie!

Le sens, initialement pur et fort, graduellement se déprave, héréditairement s'atrophie; et la méconnaissance de la beauté a des conséquences profondes qui devraient convaincre tous les moralistes de la primordiale importance ethnique et sociale de l'Art. La méconnaissance de la beauté produit le goût monstrueux de la laideur, le vice, perversion de l'instinct, que le culte logique de la beauté saine aurait conservé dans son intégrité, et fortifié.

Aux objets répugnants nous cherchons des appâts.

Les notions premières se sont à ce point obscur-

cies, à cette heure, chez la plupart des hommes, qu'ils ne savent même plus rationnellement diriger leur faculté d'admirer. Nous en sommes tombés à nous délecter, non pas aux magnificences ou aux délicatesses dont les formes s'illustrent dans une lumière plus ou moins riche ou nuancée, mais à cette lumière elle-même; les violences de l'électricité nous ont affolés; dans l'extase où elle nous jette, nous oublions de regarder ce qu'elle éclaire. Du reste, elle éblouit même les choses, elle les brutalise, interrompt entre elles les relations; elle les isole, et nous perdons, grâce à elle, le sentiment vérifié de cette arabesque indiscontinue qui est un des principes essentiels des beautés de la nature.

Pour les plus hauts motifs, donc, et dans des intérêts très divers, nous sentons clairement la nécessité de recourir à l'artiste comme au directeur de notre conscience. Et ce n'est pas seulement en raison des conditions négatives qui menacent la vie intérieure de l'individu dans le présent état social, c'est en tout état de choses que nous devons attendre, de celui dont la fonction est de voir, le geste qui révèle. Très pertinemment nous savons que le rôle personnel de chacun de nous, dans la grande coopération universelle des activités, sera d'autant mieux tenu que nos relations avec la nature seront plus intimes, plus sûres, plus harmonieuses.

C'est le désir de mieux connaître la nature et de jouir de ses beautés avec plus d'intensité et de sécurité, en d'autres termes, c'est l'ambition légitime de plus véritablement vivre qui nous adresse à l'art : en effet, l'art nous renverra à la nature, avec une sensibilité plus éclairée, plus généreuse aussi. Car il aura su nous répondre à cette question qui naguère nous

inquiétait : « Tout est-il beau dans la nature ? » Nous aurons appris de lui que, du moins, l'art peut tirer un parti de beauté de tous les éléments de la nature puisqu'il transforme tout, en transposant tout, selon d'infaillibles lois, du monde contestable de la réalité objective dans l'atmosphère de certitude du monde intérieur que ces lois régissent, et d'où s'oriente la vision humaine gouvernée par la sensibilité.

L'ART, SIGNE D'UNION

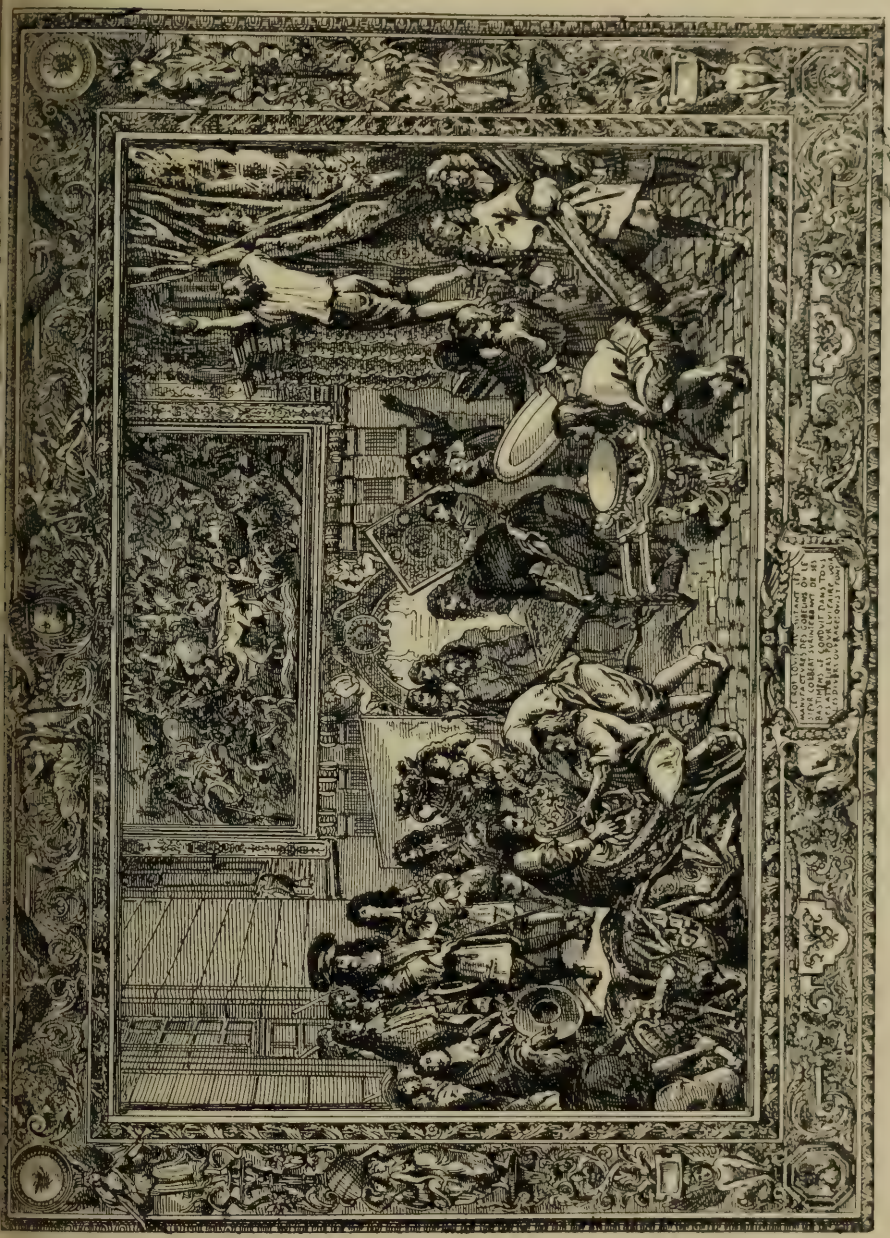
L'art procède du bon sens, de la force et de la tendresse. Il nous communique ces dons auxquels les raisonnements les plus logiques et les études les plus assidues ne nous permettraient point d'atteindre : il faut que nos facultés soient vivifiées par la joie qui exalte l'esprit et qui ouvre le cœur de l'homme à l'amour de son semblable :

> Hommes, devenez tous frères en admirant,

a dit Victor Hugo. L'admiration est, en effet, le plus efficace principe d'union.

Dans un musée rempli de chefs-d'œuvre, l'union règne et sur l'espace et sur le temps. La foule passante, si elle sait voir, n'a qu'une pensée devant ces divines interprétations de la nature, et qu'un sentiment. Il n'est pas rare que des regards de sympathie s'échangent, autour de ces merveilles, entre des personnes qui s'aperçoivent pour la première fois.

Mais ces interprètes de la nature, les artistes eux-mêmes, sont unis entre eux, malgré toutes les différences qui font que le génie ne se confond pas



LOUIS XIV VISITANT LA MANUFACTURE DES GOBELINS (TAPISSERIE.)

Gobelin était le nom de plusieurs teinturiers parisiens, célèbres au XVe siècle

avec le génie, par ces différences mêmes qui constituent des unités, dans leur commune adoration de la beauté. Le nom de ce culte est : Tradition.

Chacun de ces grands hommes a fait en lui, selon les fatalités heureuses qui lui permettaient de comprendre et de sentir de telle manière et non de telle autre, la somme des forces de sa race et de son temps; il a religieusement écouté la voix de la nature et, loin de chercher à se distinguer de ses grands prédécesseurs et à les démentir, il s'est efforcé de s'élever jusqu'à eux, et il les a rejoints en leur apportant une lumière qui s'ajoutait à la leur, qui l'enrichissait. Rien n'est plus consolant, rassurant, que cette unanimité des flambeaux humains. Tous ont brillé pour éclairer sous nos yeux le spectacle, et, s'ils le contemplent chacun sous un angle particulier, aucun ne conteste par sa vision celle de tous les autres.

Entre l'univers et nous, ils sont les médiateurs nécessaires. Ils révèlent l'homme à lui-même, l'amènent à prendre lucidement conscience de son être propre, à grouper ses dons et à les orienter dans ce désir d'augmentation qui fait de l'âme de l'homme son œuvre. L'artiste tout le premier fut son propre *créateur* au seul sens qui puisse humainement convenir à ce mot, et c'est-à-dire qu'il parvint à accomplir la découverte de sa vérité personnelle, profonde, cachée. Par son exemple, par son œuvre, il nous adjure de tenter à notre tour la découverte de notre âme. Entre la nature et nous, et, s'il n'est pas excessif d'ainsi dire, entre notre âme et nous, l'artiste est l'intermédiaire lumineux.

Avec quel respect nous l'aborderons, si nous avons un juste sentiment de son rôle et des magiques

dons qui lui ont été départis, mais qu'il a dû quotidiennement, laborieusement, héroïquement développer!

« Combien vous a-t-il fallu de temps pour faire ce tableau? demandait le juge anglais au peintre Whistler, assigné devant le tribunal en règlement du prix d'un tableau par l'acheteur, qui trouvait excessives les prétentions de l'artiste.

— Vingt-cinq minutes, répondit Whistler; mais, pour pouvoir aujourd'hui faire ce tableau en vingt-cinq minutes, j'ai dû travailler sans relâche pendant vingt-cinq années. »

Vérité proverbiale qu'il faut pourtant rappeler sans cesse : il y a le don et il y a l'étude; l'un sans l'autre ne serait rien; ils font de l'homme qui sait les réunir un conscient instrument de production où l'humanité se glorifie d'admirer sa propre puissance.

COMMENT FAUT-IL REGARDER?

Un conseil matériellement pratique, avant d'entrer au musée.

A quelle distance convient-il de se tenir des tableaux pour bien les voir?

La réponse, s'il la fallait donner très précise, varierait avec l'esthétique des artistes. Il est clair que l'exécution si nette et si minutieuse des Primitifs flamands, par exemple, dont les œuvres sont proprement des miniatures agrandies, invite le passant à regarder de près, pour ne perdre aucun des détails d'une composition où ils ont tous une réelle importance. Au contraire, les œuvres des peintres impres-

sionnistes ne peuvent être utilement regardées qu'à une certaine distance : de tout près on n'a d'elles qu'une impression confuse et vague.

Mais, en définitive, ces paroles de Renan trancheront le débat :

« Il ne faut regarder ni de si près ni de si loin. Vous faussez également la vision de votre œil, et si vous mettez l'objet sur vos yeux et si vous le posez hors de votre portée. »

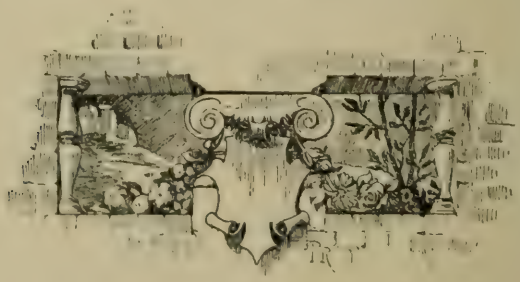
Il ne faut jamais regarder de tout près; plus ou moins, le recul est toujours nécessaire, car seul il permet d'apprécier l'ensemble de l'œuvre pour en comprendre l'unité et les rapports des parties entre elles.

Je me rappelle Puvis de Chavannes montrant à des amis son propre portrait (maintenant à Florence) qu'il venait d'achever. Comme l'un d'eux s'approchait pour examiner un détail de la peinture :

« *Reculez, misérable!* » s'écria l'artiste avec une fureur qui n'était qu'à demi feinte.

Et il ajouta :

« Il faut regarder un tableau comme on regarde les œuvres de la nature : ce n'est pas en comptant les poils de ma barbe que vous vous rendrez compte du caractère de mes traits. »



TROISIÈME PARTIE

Expériences.

I

LE SALON CARRÉ

Le lecteur remarquera qu'on ne lui a point, jusqu'ici, parlé d'érudition. Pour toute préparation à la visite aux musées, on l'a invité à se rendre compte de ce que c'est, en soi, que le musée lui-même, puis à regarder la vie.

Ai-je besoin d'ajouter qu'en s'initiant à l'histoire des écoles, à l'évolution des maîtres, on décuplera l'intérêt et la joie qu'on peut trouver dans la fréquentation des chefs-d'œuvre? J'espère bien vous inspirer le désir de l'étude, et je souhaite que vous en ayez le loisir. La bibliothèque est le vestibule, logique et magnifique, du palais des arts.

Mais, si vous n'avez pas le moyen de faire de longues stations dans ce vestibule, devez-vous vous interdire l'entrée du palais?

Beaucoup plus nécessaire que la science est cet

état d'âme harmonique avec la Beauté elle-même et sans lequel resteraient vaines les recherches dans les livres. Il ne manque pas de gens qui savent tout ce qu'on peut apprendre, et qui le savent inutilement, parce qu'ils sont insensibles.

Supposant, donc, que nous avons pour tout bagage une sensibilité éveillée, nous nous maintiendrons à des points de vue très généraux, en saisissant, toutefois, l'occasion de fixer certaines notions, un peu abstraites peut-être, mais fondamentales, auxquelles nous avons déjà fait des allusions : style, composition, expression, décoration, la beauté et le caractère, etc.

Et il est bien entendu que toute notre prétention, dans les expériences que nous allons tenter ensemble, est d'indiquer des exemples Chacun, pour son propre compte, pourra chercher ensuite, trouver mieux. Il fallait d'abord apprendre à voir.

Nous allons, pour débuter, contempler quelques-uns des plus grands chefs-d'œuvre qui soient au monde, dans ce fameux Salon carré du Louvre où nous attendent Véronèse, le Titien, Raphaël, Léonard de Vinci, Velasquez, Poussin...

Désireux de comprendre, prêts à aimer, nous venons de la vie, de chez nous, nous traversons la rue, et nous allons à pied, déjà regardant autour de nous les lignes et les couleurs vivantes qui composent un immense et mouvant tableau.

Et, chemin faisant, nous causons. Imaginez-vous, ami lecteur, que vous avez bien voulu être mon compagnon : c'est vous et moi qui causons; et je ne prétends pas vous dire des choses toujours nouvelles; je tiens surtout à m'assurer de la communion de nos

MUSEE DU LOUVRE

Raphaël : *Balthasard Castiglione.*

Le peintre de tant de délicieuses madones, de tant de « bambini » charmants, est aussi l'auteur de quelques-uns des portraits d'hommes les plus graves, les plus mâles qui soient car la grâce est le sourire de la force.

pensées, de la présence des mêmes certitudes en nos deux esprits dans le même instant.

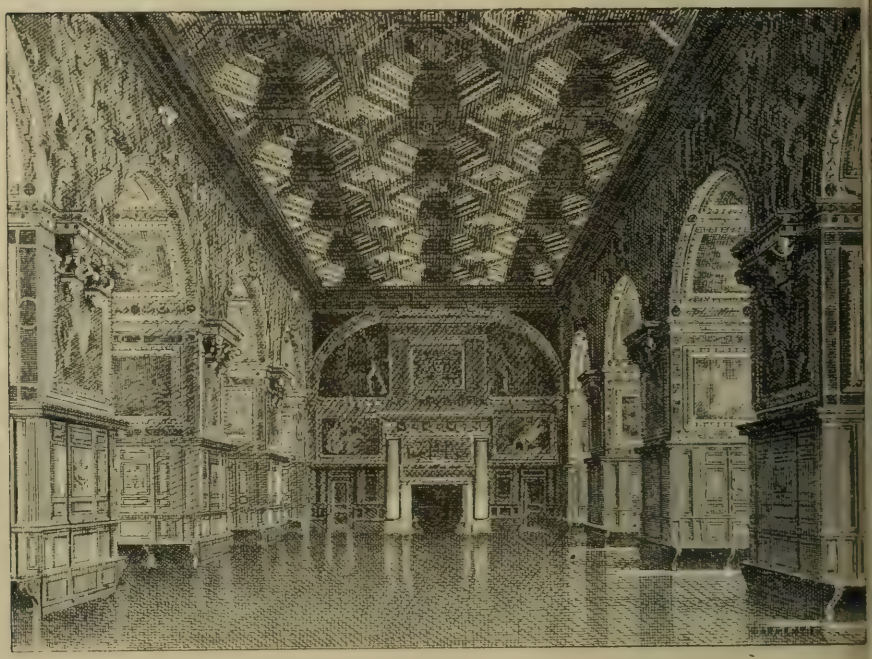
COMMENT SE CONSTITUA LE MUSÉE DU LOUVRE

L'histoire des collections du Louvre est assez compliquée. François Ier, de qui nous admirerons tout à l'heure le portrait par Titien, réunit les premiers tableaux qui devaient composer le cabinet du Roi. Il en commanda en Italie, où il acheta, en outre, un grand nombre de statues antiques C'est à Fontainebleau qu'il rassembla ces merveilles, au Château. Les artistes du temps surnommaient Fontainebleau « la petite Rome ».

Après François Ier, Louis XIV et Colbert enrichirent le cabinet, où entrèrent notamment deux collections célèbres, celle du cardinal Mazarin, en 1661, et celle du banquier Jabach, de Cologne, en 1671. On acquérait ainsi pour une dépense de six cent mille livres, en chiffres ronds, sept cents peintures et six mille dessins à peu près. Colbert transporta ces collections dans le vieux palais du Louvre, d'où elles émigrèrent à Versailles pour revenir à Paris au milieu du XVIIIe siècle et quitter de nouveau Paris en 1775. Deux décrets datés de la grande Révolution, en 1792 et en 1793, constituèrent légalement le *Muséum de la République*, qui devait être nommé dans la suite le *Muséum français*, puis le *Musée central des Arts*, et l'établirent dans l'ancien palais des rois, au Louvre, définitivement.

Pendant l'Empire, des centaines de chefs-d'œuvre entrèrent dans ce musée, dépouilles opimes, fruits de nos victoires. Mais, en 1815, quelle tragique his-

toire que celle des reprises brutales exercées à main armée par les alliés, vainqueurs à leur tour! Les conquêtes, sans doute, avaient été aussi brutales; mais il y avait, peut-être, dans le fait de ce rassem-

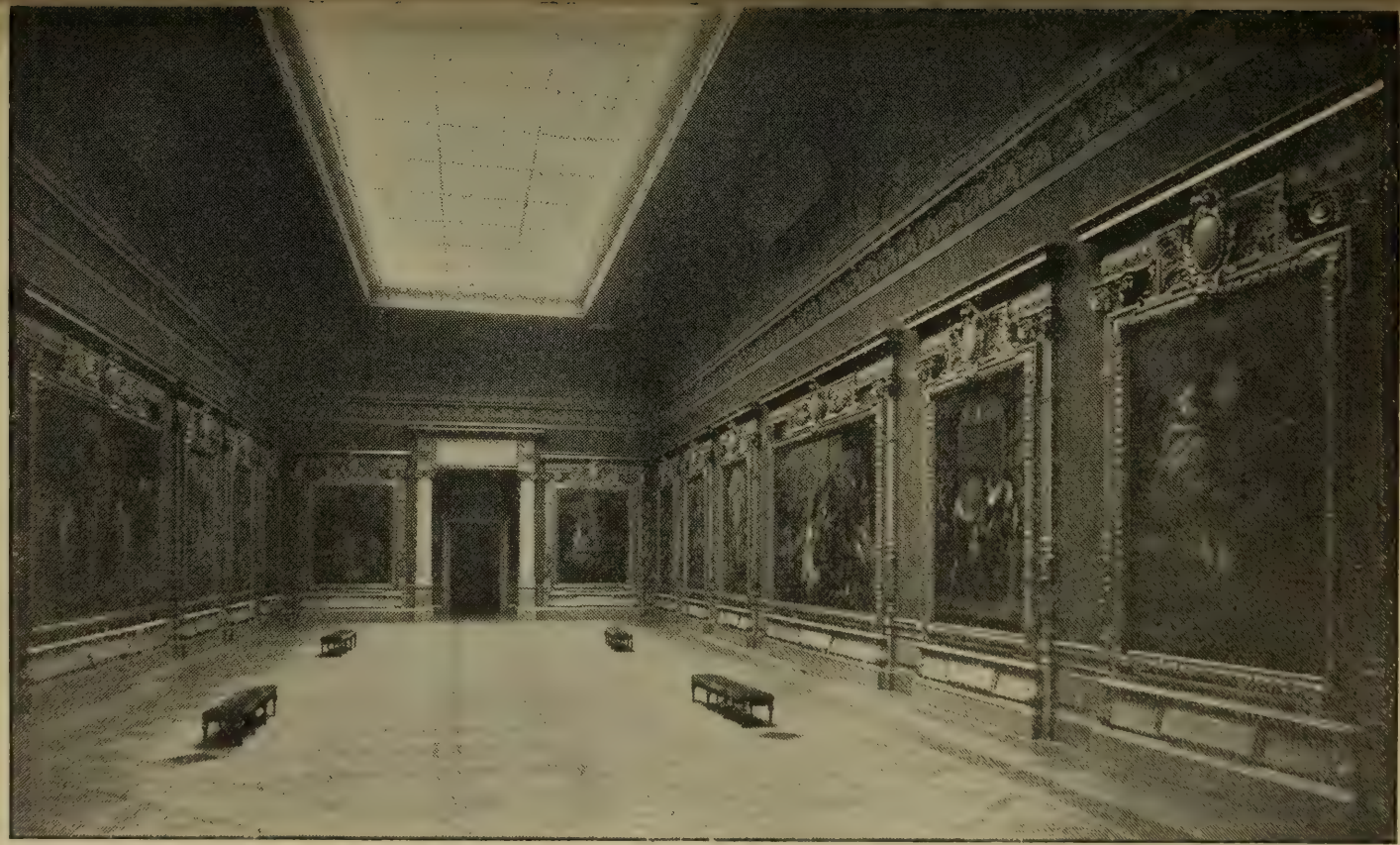


Le Palais de Fontainebleau. — Salle Henri II construite par Gilles le Breton sous François Ier et remaniée par Philibert Delorme qui donna le dessin du plafond.

Une des expressions les plus complètes du style fastueux tel que le comprit la Renaissance française.

blement de tant de beautés, un intérêt général, international. Si, du moins, nous pouvons sur des événements maintenant anciens jeter un regard apaisé, et accepter au nom de la justice la leçon de l'histoire, nous comprenons les cris de douleur que le désastre arracha aux contemporains.

« Des circonstances inouïes avaient élevé un monument immense, — écrivait, sur un registre con-



MUSÉE DU LOUVRE. — La salle Médicis.

Exemple excellent de l'appropriation du décor au sens et au style des œuvres d'art.

servé aux Archives du Musée du Louvre, Denon préposé à la garde des collections, — des circonstances non moins extraordinaires viennent de le renverser. Il avait fallu vaincre l'Europe pour former ce trophée; il a fallu que l'Europe se rassemble pour le détruire. Le temps répare les maux de la guerre, des nations éparses se recomposent; mais une telle réunion, cette comparaison des efforts de l'esprit humain dans tous les siècles, cette chambre ardente où le talent était sans cesse jugé par le talent, cette lumière enfin, qui jaillissait perpétuellement du frottement de tous les mérites, vient de s'éteindre, et de s'éteindre pour toujours[1]. »

Ce n'est pas moins de deux mille soixante-quatre œuvres de premier ordre, et, en totalité, cinq mille deux cent trois peintures et sculptures, que nous avaient reprises, à la date du 15 novembre 1815, les Alliés.

A cette même date, le Louvre fut fermé pour épargner au public le douloureux spectacle de ces murs vides, où tant de splendeurs avaient brillé.

Le XIXe siècle devait réparer ce désastre par des acquisitions nombreuses, et grâce aussi à de généreux dons. La seconde République, l'Empire et la troisième République firent plus, pour le développement du Musée, que le gouvernement de la Restauration et celui de 1830. Les années 1856, 1862 et 1869 sont trois dates particulièrement heureuses dans les annales du Louvre : la donation Sauvageot, l'attribution des Mays de Notre-Dame[2] et la donation La Caze

1. Jean Guiffrey : *Le Musée du Louvre.*

2. Ce sont « les tableaux commandés sous l'ancien régime, chaque année, depuis le milieu du XVIIe siècle, par la confrérie des Orfèvres de Paris, pour être offerts, au mois de mai, à l'église Notre-Dame ». (Guiffrey, *loc. cit.*)

MUSÉE DU LOUVRE. — François Millet : *Les Glaneuses.*

L'artiste a cherché ici la vérité dans son acception la plus générale et s'est moins préoccupé de dire toute la réalité que de laisser parler toute sa sensibilité.

au Louvre, l'enrichirent de peintures françaises primitives et d'admirables tableaux des plus grands maîtres : Rembrandt, Franz Hals, Rubens, Velasquez, Ribera, Watteau, Fragonard, Chardin...

Depuis 1870, d'une façon régulière et continue, nos collections n'ont cessé de se développer par des acquisitions et des dons ou legs. Parmi ces derniers, il faut, avec gratitude, signaler ceux de His de la Salle (1878), Eugène Piot (1890), Chabert (1893), la baronne Nathaniel de Rothschild, de Vandeul (1902).

En cette même année 1902, un Anglais, d'origine française, M. Thomy Thierry, léguait au Louvre une importante cellection de tableaux modernes signés Delacroix, Corot, Millet, Daubigny, Rousseau, Dupré, Troyon, Decamps. Cinq ans plus tard, le legs Moreau-Nélaton introduisait au Louvre des Corot, des Delacroix, des Géricault, des Daumier, des Diaz, des Ricard, des Manet, des Puvis de Chavannes, des Monet, des Fantin-Latour, des Carrière. Enfin, plus récemment encore, le Louvre, institué par M. Maurice Audéoud légataire universel d'une immense fortune, a vu s'accroître ses ressources annuelles. Grâce à ce legs, grâce aussi à la création de la caisse des Musées (1896) et de la Société des Amis du Louvre (1897), les conservateurs de nos collections parviendront peut-être à enrayer le si dommageable mouvement qui emporte au delà de l'Atlantique tant de chefs-d'œuvre du vieux monde[1]

1. Il convient d'ajouter à la série des généreux donateurs M. Chauchard, de qui la collection, peut-être un peu mêlée, contient toutefois des œuvres, toutes modernes, du plus grand mérite.

ÉCHANTILLONNAGE

Sur la méthode adoptée au Louvre pour l'aménagement et la présentation des œuvres d'art, il y aurait bien à dire. Elle manque de logique, objectent beaucoup, et d'unité.

Ce Salon carré lui-même, où nous entrons, témoigne d'errements anciens que contredit, pour presque tout le reste, l'ordonnance, notamment, des tableaux, classés dans les autres salles de manière à permettre au visiteur de suivre d'école en école le développement chronologique de l'Art, à l'étranger et chez nous. Tout au contraire, le principe d'un Salon carré trouble et confond les époques ; c'est un Panthéon cosmopolite, anachronique et incomplet. De même, à Florence, nous avions naguère la tribune des Offices et, à Madrid, le Salon d'Isabelle, au musée du Prado : on les a supprimés ; notre Salon carré est le dernier vestige d'un système condamné.

C'est une des questions que les journalistes posent périodiquement aux artistes, dans les mois d'été, quand l'actualité politique chôme :

« Comment voyez-vous le Salon carré ?

— Rond ! » répondait récemment au questionneur un artiste de mes amis.

Le questionneur crut peut-être à une plaisanterie ; du moins, la plaisanterie était significative, et l'artiste voulait dire qu'il ne voyait pas la convenance ou l'utilité d'une réunion de chefs-d'œuvre arbitrairement choisis entre les plus admirables, et qui disqualifie les tableaux laissés à leur rang dans les autres galeries. Du reste, le Salon carré actuel, où ne figurent

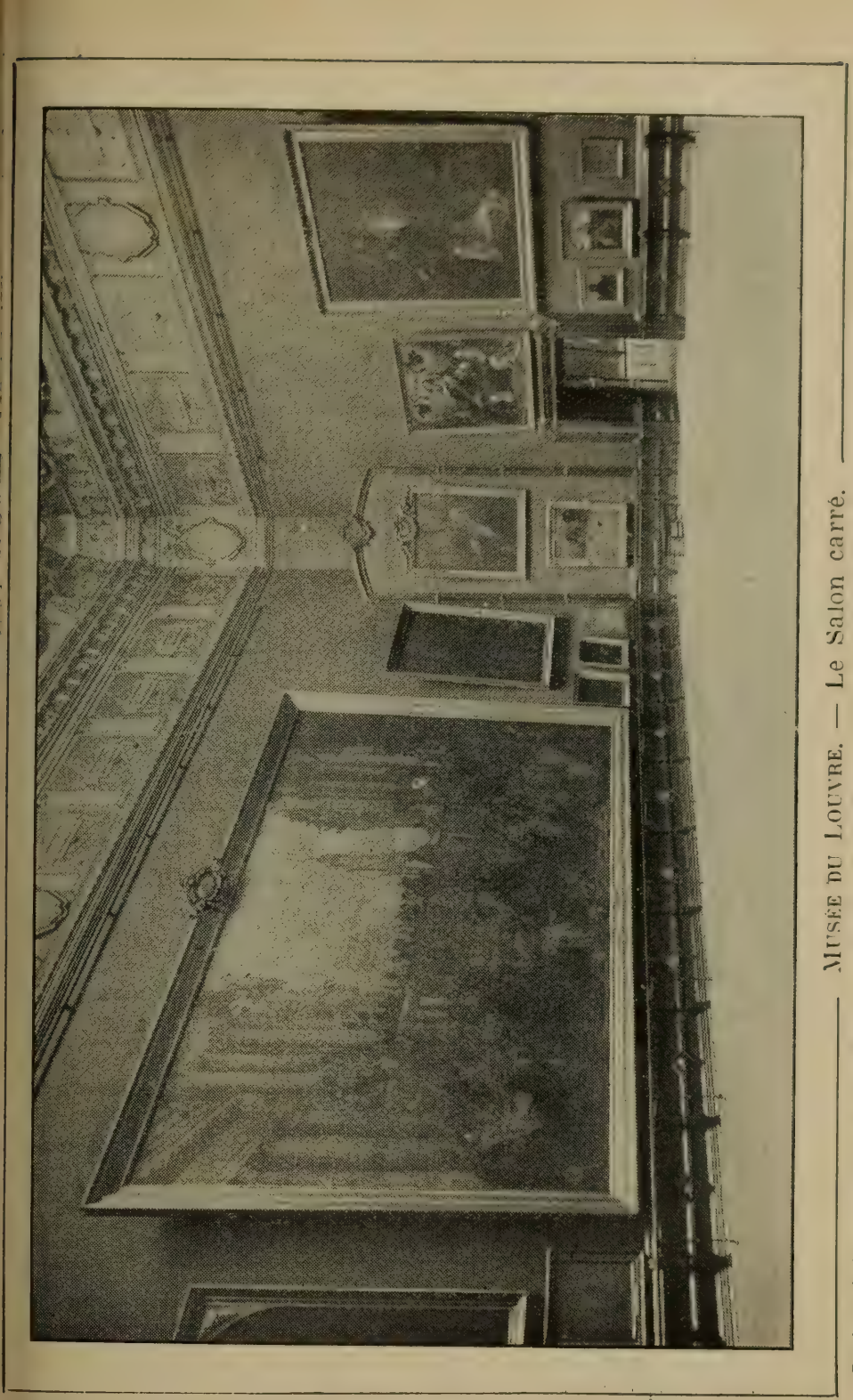
ni Rembrandt, ni Rubens, ni Durer, ni Holbein, ni Watteau, ni un seul primitif, ni un seul artiste moderne, et où sont comme égarés Velasquez et Poussin parmi les maîtres de la Renaissance italienne, ne correspond certainement plus à son idée première. Il est probable qu'on renoncera tôt ou tard à cet échantillonnage déjà très réduit, et que cette salle, en raison de ses dimensions vastes, restera consacrée aux grandes peintures décoratives.

UNE CAPITALE DE L'IDÉALISME

Quoi qu'il en soit, nous pouvons, dans l'état où nous la trouvons aujourd'hui, lui demander un grand enseignement. Entrons avec respect, mon compagnon et moi, dans ce lieu unique, et saluons la très vénérable assemblée de chefs-d'œuvre.

Vénérable : insistons sur ce mot, sur le sentiment qu'il exprime. Comment songer, sans frissonner dans notre esprit et dans notre cœur, aux mains divines qui ont jeté leur ombre sur ces toiles pour y fixer une pensée immortelle? N'imitons pas les indifférents qui ont pénétré ici comme en un lieu banal, sans s'incliner et — je dis cela sérieusement — sans réparer le désordre de leur toilette; ne les voyons pas...

Au premier regard dont nous parcourons les quatre murs de cette « chambre ardente », nous n'avons qu'une impression confuse de grâce et de sévérité mêlées; toutes ces œuvres composent d'abord pour nos yeux comme un seul tableau. Ce sont les traits communs de compositions très différentes qui, pour nous rassurer, nous accueillent. Mais nous ne



MUSÉE DU LOUVRE. — Le Salon carré.

En dépit de la composition arbitraire de cette salle, vénérons-la comme un des sanctuaires où le plus manifestement rayonne le génie humain.

tarderons pas à sentir la variété infinie de cette grande harmonie générale.

En effet, il y a un fond commun. C'est ici une des capitales de l'idéalisme; ici, on célèbre la gloire de la forme et de la pensée humaines.

Le critique Winckelmann, admirateur passionné, et très renseigné, de l'art antique et de la Renaissance, a écrit :

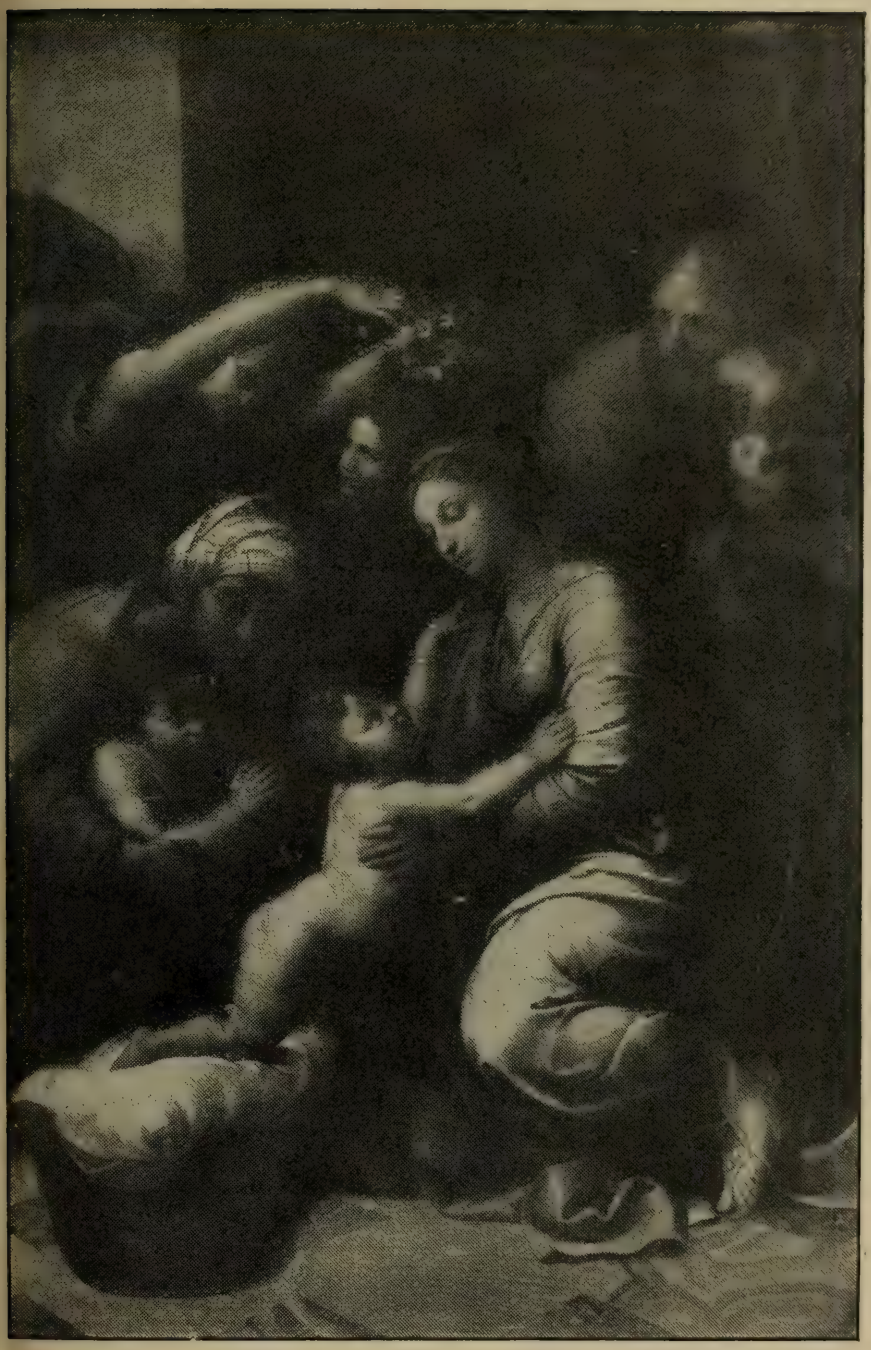
« Il n'est de véritable beauté que dans le corps humain, qu'on pourrait appeler la mesure de toutes choses. »

Quoi qu'il en soit de la valeur de cette affirmation, démentie par le réalisme et l'impressionnisme, vous pouvez la considérer comme l'article premier, fondamental et essentiel, du crédo des artistes au temps de la Renaissance. Tous, Italiens ou Flamands, Espagnols ou Français, Allemands ou Hollandais, tous ont exclusivement cru à la beauté de la statue humaine, telle que les Grecs l'avaient admirée.

Ne nous trompons-nous pas en traitant d'idéaliste cette convention? Ne serait-elle pas réaliste, au contraire? Et qu'y a-t-il, en effet, de moins idéaliste que l'art grec?

Oui, le procédé des artistes de la Renaissance comme des Grecs est réaliste, puisque les uns et les autres se proposent d'imiter la nature : il n'y a de vraiment idéaliste que la conception d'art purement cérébral des vieux Egyptiens, des Cambodgiens et de tous les divins Primitifs. Cependant, l'art réaliste des Renaissants s'élève à l'idéalisme grâce au parti-pris, qui leur est commun, de tout sacrifier à la beauté humaine et de la célébrer chacun selon sa nature propre.

Remarquons-le : aucun des artistes réunis dans ce



MUSÉE DU LOUVRE : Raphaël : *La Sainte Famille de François Ier.*

Étudiez surtout la figure de saint-Joseph, la seule où l'on sente l'âme et la main de Raphaël ; quelle grandeur simple, et comme on voit que ce personnage a pénétré le sens tragique du spectacle qui se déroule sous ses yeux !

salon, ni le Vinci, ni Vélasquez, ni Raphaël, ni Véronèse, n'a donné un double au modèle qu'il avait choisi; et du même modèle, s'il avait été *copié* par tous ces maîtres, nous aurions des exemplaires étrangement différents.

Chacun, pourtant, s'est efforcé de s'élever jusqu'à la nature; mais c'est *lui* qui faisait cet effort, lui, avec toutes les préférences de son esprit et de son tempérament, avec sa conception personnelle et fatale de la vie et de la beauté. Il insistait instinctivement, afin de trouver dans son œuvre à la fois le plus de joie possible et le plus de vérité, sur ces traits distinctifs de son idéal. Celui-ci concevait la nature fastueusement, et vous pouvez admirer, dans *Les Noces de Cana*, une des pages les plus riches, les plus somptueuses que jamais homme ait écrite. Celui-là à plus de réelle grandeur ajoutait aussi plus de bonté, une idée plus générale et plus tendre de la vie : regardez, dans la grande *Sainte Famille* de Raphaël, la figure accoudée de saint Joseph[1], cette tristesse de l'homme devant l'évidence d'une nécessité douloureuse, cette pitié qui, en quelque sorte, remonte de l'être périssable vers l'Être éternel rapproché de la créature par la participation à la souffrance; il y a tout cela, et bien plus, dans ce grand visage pensif; il y a surtout une nuance *humanisée* de l'idée religieuse, que nous ne trouverions pas chez les maîtres ou les prédécesseurs de Raphaël; ils sont plus mystiques, ils habitent un monde plus élevé et moins immédiatement accessible, — par exemple, Fra Angelico. — Et cet autre, avec quelle tendresse valeureuse il contempla les

1. La seule figure qui, dans ce tableau, soit tout entière de Raphaël; les autres ont été exécutées par Jules Romain, d'après les cartons du maître.

splendeurs de la chair! L'éclat de cette matière plus brillante que toutes, la peau vivante, a fasciné le Corrège, il y a trouvé son moyen personnel de comprendre la nature, il nous transmet son éblouissement commenté par son génie, et c'est à l'admiration pure que nous oblige ce triomphe de la beauté féminine, lumière elle-même dans la lumière, l'*Antiope!*

Sur ce titre chercherez-vous des renseignements? Qui est-ce, *Antiope*? Les dictionnaires vous répondraient : la mère de Zetus et d'Amphion, ou encore une reine des Amazones, épouse de Thésée. Ni l'une ni l'autre! C'est la femme, c'est une image de la Beauté telle que l'adorait le Corrège, ou du moins telle que les limites de ses forces lui ont permis de l'exprimer.

L'INFIRMITÉ DU GÉNIE

Car il faut qu'à l'admiration pour le génie de ces artistes extraordinaires s'ajoute en nous la mélancolie d'une compassion supérieure.

Dans les copies que de grands peintres, nos contemporains, — un Fantin-Latour, un Gustave Ricard, — ont tenté de faire de certaines de ces œuvres, il arrive qu'on surprenne des hésitations, qui ne sont pas celles des copistes, des repentirs, l'aveu d'un désir seulement à demi réalisé. Ces indications de faiblesse, que les copistes n'auraient pu surprendre s'ils n'avaient reçu leur part des plus beaux dons, nous révèlent une vérité à la fois triste et consolante : il n'y a pas de réalisation adéquate au dessein du génie.

Et cela est triste, puisque c'est la condamnation

de l'homme à qui la perfection est interdite; et cela est consolant, puisque ainsi l'homme peut toujours garder l'espoir d'un développement indéfini, et puisque aussi par là l'humanité générale peut toujours communiquer, grâce à ces troublantes défaillances qui les rapprochent d'elle, avec ses plus hauts représentants.

Il y a dans cette communication, dans cette communion, un mystère vraiment ineffable. Je me trompais en disant qu'il n'est pas de réalisation adéquate, absolue; mais ce n'est pas dans l'ouvrage accompli qu'il faut la chercher : c'est dans notre âme, si nous avons compris : — « Comprendre, c'est égaler. » — L'ouvrage de l'artiste n'est là que pour nous suggérer celui de la nature tel que l'artiste l'a vu et s'est proposé de le rendre, en s'ajoutant à lui. Ses hésitations, ses repentirs, qui trahissent son impuissance à exprimer toute la beauté dont il avait l'âme et les yeux pleins, sont vraiment ce qu'il y a de plus beau dans son chef-d'œuvre, car l'artiste, par ces faiblesses divines, nous dit, à nous qui nous contentions trop vite d'une compréhension trop vague : « Ceci n'est rien auprès de ce que j'aurais voulu faire ! Tâchez de voir, à travers ce que je vous montre, ce que j'ai vu ! »

Et c'est précisément là ce que nous aident à voir les admirables copistes dont je parlais.

LE STYLE ET LE CARACTÈRE

Mais, heureusement, le génie a d'autres moyens que ses faiblesses pour nous imposer la suggestion de sa vision profonde à travers son œuvre, par elle et en dépit d'elle à la fois.

Il a son Style.

Quand un artiste s'est rendu compte de la façon de voir et de comprendre que lui imposent son tempérament, ses origines, son éducation, etc., c'est-à-dire, pour employer une façon d'exprimer qui maintenant nous est familière, quand il a fait sa propre découverte, il prend le parti de rapporter tout, de soumettre tout, dans la composition et l'exécution de ses œuvres, à cette personnelle façon de voir et de comprendre. De là cette insistance, signalée plus haut, d'un Véronèse sur l'aspect fastueux des êtres et des choses, d'un Raphaël sur leur expression grandiose et bonne, d'un Corrège sur la splendeur émouvante et rayonnante de la chair. Ce n'est point pour pallier son impuissance, c'est au contraire en vertu de la plus magnifique force consciente que le grand artiste précise autant qu'il est en lui le point de vue d'où il contemple la nature. Il accentue, il exagère le caractère propre de sa conception, nous avertissant ainsi de ses intentions, en quelque sorte nous montrant la cible qu'il vise, sollicitant notre imagination à collaborer avec la sienne afin qu'ainsi nous puissions atteindre à la vérité initiale de son dessein.

Cette accentuation, c'est le style de chaque artiste.

Nous voyons, et ceci est primordial, que nous ne pourrions nous rendre compte de la *beauté* d'un style sans pénétrer dans le *caractère* de ce style ; le mot caractère précise donc, — en la particularisant à l'infini, selon l'époque, la race, selon la personnalité de l'artiste, — la notion générale de beauté. De plus en plus, même, dans la pensée moderne, *beauté* cède et s'efface devant *caractère*, pour nous aider à comprendre comment l'exagération significative d'un trait, fût-ce jusqu'à la déformation, peut être un

MUSEE DU LOUVRE

Rembrandt : *Les Pèlerins d'Emmaüs.*

Techniquement, une des œuvres les plus puissantes que cite l'histoire. Par une transposition voyez comme l'artiste confond symboliquement l'idée de la lumière et l'idée de la divinité.

élément de beauté, à la condition que l'expression de ce trait excessif soit, par les moyens rationnels et harmoniques de l'art, une occasion de joie.

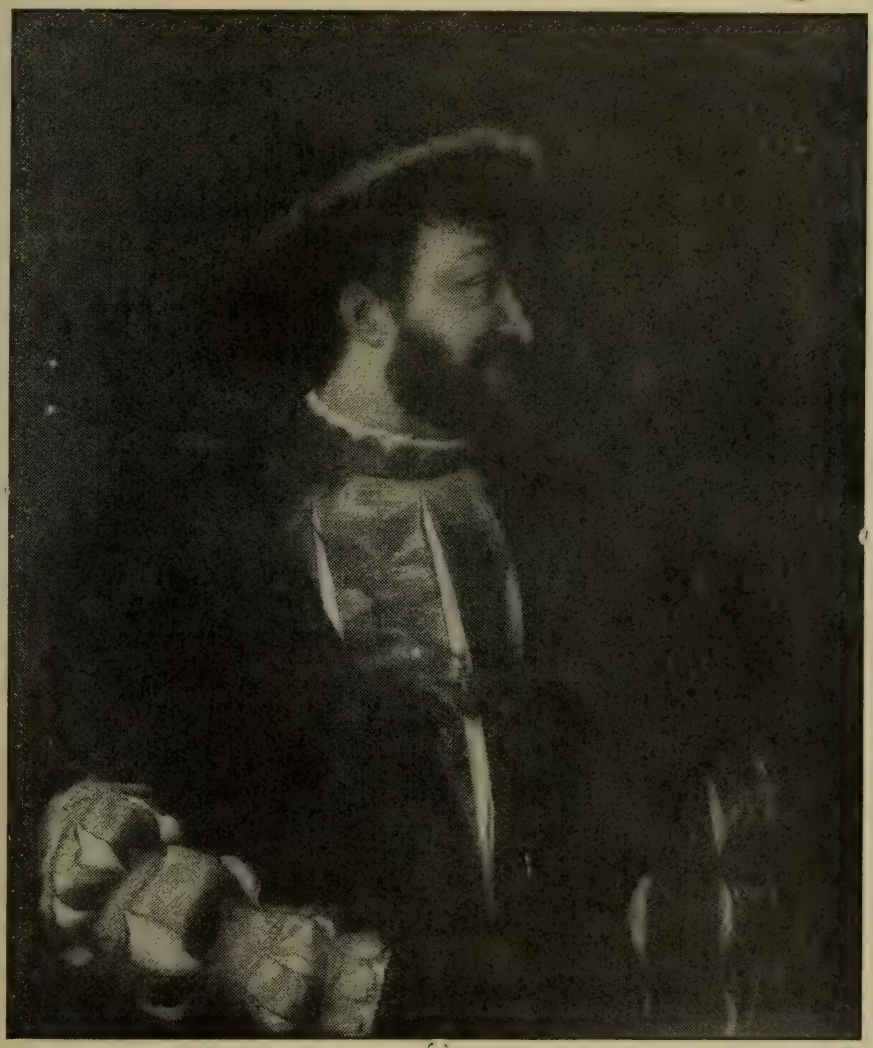
Que n'avons-nous ici la *Bethsabé* de Rembrandt, si belle, mais d'une beauté si différente de celle des vierges de Raphaël ou de l'*Antiope* ! Beautés égales, point de la même famille humaine, pourtant apparentées par l'art dont ici et là les exigences absolues sont obéies : harmonie optique, expression chromatique d'un sentiment, développement logique de la lumière dont l'arabesque relie les saillies significatives de la figure. Mais, tandis qu'un Raphaël, au plus haut point de son génie, procède d'une certaine idée préconçue de la beauté, un Rembrandt se montre serviteur plus docile, interprète plus exact de la réalité. Raphaël, grand idéaliste, Rembrandt, grand réaliste, expriment tous les deux la Beauté, avec toutes les différences que comporte leur conception caractéristique. Le langage de l'un est surtout celui des lignes, le langage du second est surtout celui des valeurs, c'est-à-dire des relations de tons, des nuances harmonisées du coloris [1].

VÉRITÉ ESSENTIELLE DU GRAND ART

Ce qu'il importe de retenir, c'est qu'il n'y a point ici de « portraits d'erreurs ». Une Vénus, une

1. Il va de soi que nous ne prétendons pas entrer ici dans les détails techniques ; nous nous maintenons dans les généralités. On sait, du reste, que les plus essentielles différences de l'art réaliste et coloriste, personnifié en Rembrandt, et de l'art idéaliste et décoratif personnifié en Raphaël, doivent être cherchées dans le système de construction : l'un procède de l'intérieur pour offrir les surfaces à l'action de la lumière ; l'autre inversement soumet les superficies à la double action d'une pensée personnellement préconçue et d'un traitement gouverné par les lois d'une tradition antérieure.

Vierge, peintes par un grand artiste, et si même il a cru exprimer telle conception particularisée en un certain temps, selon certains dogmes, des relations de l'homme avec l'infini, restent des vérités éternelles. Elles ne relèvent pas des conditions éphémères de nos affirmations abstraites. Les fatalités plastiques d'une œuvre d'art l'ajoutent à la nature, comme une découverte dont l'univers est enrichi. Rien de précaire dans ces trésors. Les accidents extérieurs de la civilisation ne les déprécient point; les changements, même les plus profonds, de notre conscience, ne les altèrent point. Le nom d'un grand artiste intervient dans l'histoire comme un signe synthétique, comme un chiffre, dont rien ne peut transformer ni diminuer le sens et la valeur. L'artiste dit quels sont les rapports d'une humanité dont il est un des types essentiels avec la nature. Il ne peut y avoir, là, d'erreur que dans la mesure où les forces expressives de l'artiste ne correspondent pas exactement à son désir d'exprimer; mais le sujet n'est là pour rien. Il n'y a pas de *sujet* en art, dans aucun art. Ni le poète ni l'artiste ne s'adressent à la *curiosité*, parce que c'est à l'accroissement de la vie intérieure de l'homme que leur œuvre doit conclure; or, en invoquant sa curiosité, on peut obtenir de l'homme *qu'il sorte de chez lui*, on ne peut pas l'inviter à y *rentrer*. Les plus grands poèmes du monde, des poèmes hébraïques à la *Chanson de Roland*, content des histoires que savent par cœur d'avance le lecteur ou l'auditeur : tout l'intérêt de l'œuvre est d'abord dans la beauté personnelle de l'auteur, — de son âme et de sa conception, — puis dans la beauté de ses moyens d'expression : qu'a-t-il voulu dire, et comment l'a-t-il dit?



Le Titien : Portrait de François Ier.

Un héros de la fable, un personnage d'Homère ou de Rabelais, un beau Français aussi, vrai dans sa finesse comme dans sa force ; toute l'atmosphère de son siècle est dans le portrait de François Ier.

Vous pouvez donc apprécier la grandeur d'un poète ou d'un romancier, d'un musicien ou d'un peintre, en examinant la part qu'il fait à « l'occasion circonstanciée » de son œuvre, au prétexte qui enchaîne les événements du récit, qui gouverne la suite mélodique, qui réunit les éléments de la composition picturale. L'importance accordée à l'anecdote trahit la décadence de l'art.

Regardez, encore une fois, autour de vous. Il y a ici des visages isolés, *la Joconde*, le portrait de *François Ier*, le portrait de *Poussin*, le portrait de *Castiglione*, le portrait de l'*Infante Marguerite*, le portrait de jeune homme, d'auteur inconnu ; il y a des scènes comme *Les Noces de Cana*, *Le Repas chez Simon*, ces deux grandes décorations de Véronèse, *La Mise au Tombeau* et *Le Couronnement d'épines* de Titien, *La Sainte Famille* et le *Saint Michel* de Raphaël, *Sainte Anne et la Vierge* de Vinci, *Le Mariage de Sainte Catherine* de Corrège, *Le Concert Champêtre* de Giorgione, la *Suzanne au bain* de Tintoret, *Le Sommeil de l'Enfant Jésus* de Luini, le *Saint François-Xavier* et le *Diogène* de Poussin. Voyez comme, dans toutes ces œuvres, tous ces artistes ont peu fait pour provoquer et satisfaire notre imagination au sens vulgaire du mot, et combien, au contraire, ils concentrent tout leur effort et tous leurs moyens dans une traduction la plus fidèle possible de leur pensée par les éléments plastiques. Et pourtant, rien de monotone.

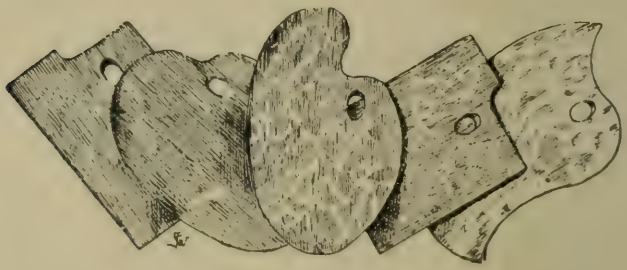
Les tableaux de sainteté acceptent la tradition et évitent la surprise ; mais c'est précisément parce que Raphaël, et Léonard, et le Corrège, n'ont point gaspillé leur puissance en de secondaires inventions, c'est parce qu'ils ont réduit leur composition à l'essentiel qu'ils nous apparaissent si différents ;

dans des arrangements et des détails non nécessaires, et par conséquent toujours un peu factices, ils auraient risqué et des rencontres dont aucun d'eux n'eût bénéficié, et l'altération de leur sensibilité profonde dans la dispersion de notre intérêt. Ils n'étaient pas exposés à cette erreur, et c'est à la sagesse de leur génie que nous devons l'intensité de notre émotion. Toujours à une seule figure se subordonnent les parties principales, lesquelles à leur tour se subordonnent à elles-mêmes tout le reste de la composition, d'où l'artiste a nécessairement éliminé les accidents futiles, superflus. Pour les portraits, leur simplicité, qui fait leur dignité, même quand l'œuvre vise le faste et l'apparat, le *François Ier*, par exemple, est évidente. Mais jusqu'en des œuvres richement déroulées comme *Les Noces* et *Le Repas*, si la psychologie dramatique de la composition comporte plusieurs épisodes, l'unité qui les commande leur confère une grandeur de supérieure essence et bien étrangère aux dimensions du décor. L'unité, dans *Les Noces*, c'est l'idée de splendeur que Véronèse s'est proposé de rendre; il lui a tout sacrifié, il y a tout employé : architecture, ornements, luxe des costumes, beauté des visages et des attitudes. Dans *Le Repas chez Simon*, l'intérêt est plus complexe, mais il reste également un, en dépit de la division du tableau en deux parts presque égales : le groupe central de Jésus et de la Madeleine est le point où tout converge, d'où tout rayonne.

Nous pourrions soumettre à un examen analogue les autres chefs-d'œuvre de ce salon; les conclusions seraient les mêmes; tous les grands auteurs de ces grandes œuvres ont obéi au même besoin de *vérité*, à la même loi d'*unité*.

C'est pourquoi nous devions commencer par eux notre visite au musée. Ils nous ont appris les deux conditions essentielles qu'il nous faudra chercher d'abord dans toute œuvre d'art pour savoir si elle est vraiment belle, c'est-à-dire vraie de la vérité particulière qui conclut les rapports de l'homme avec la nature, et une par la vision, par la composition, par l'exécution, quelle que soit la complication apparente du « sujet ».

A un autre point de vue, nous emportons du Salon carré le souvenir d'une prodigieuse glorification de la forme humaine. Ceci désigne une date dans l'histoire de l'Art, la Renaissance, où les artistes se souvinrent de la leçon antique. Une idéale humanité tient toute la scène; c'est à peine si çà et là, chez Giorgione ou Corrège, la nature végétale fait à cette humanité un fond et comme un cadre. Ce fond et ce cadre s'élargissent chez Poussin, annonçant de graves changements dans le partage de l'intérêt entre la Nature et l'Homme chez les peintres qui viendront.



II

Le Musée du Luxembourg ou Musée des artistes contemporains.

Les maîtres que nous consultions hier ont vécu au XVIe siècle : il y a quatre ou cinq cents ans, un lustre de siècles, entre le Salon carré du Louvre et le Musée du Luxembourg. Nous aurions pu connaître presque tous les artistes dont les œuvres sont conservées ici, et nous pourrions rencontrer plusieurs d'entre eux. L'intérêt que nous trouverons à franchir brusquement ce long espace de temps sera de pouvoir apprécier ce qui persiste des certitudes de la Renaissance dans l'art moderne, et ce qu'il y a en lui ou de nouveau, ou, du moins par ses aspirations, de plus ancien encore que le siècle de Raphaël.

Promenons-nous à travers ces petites salles, en y cherchant une impression d'ensemble.

Nous ne commettrons pas l'injustice d'estimer les

artistes modernes seulement dans les limites de leur docilité aux leçons du passé; toutefois, nous devons garder dans notre pensée, comme une lumière, ce double principe de vérité et d'unité auquel obéissait la Renaissance et qui fit d'elle l'ère classique de l'art; nous nous rappellerons aussi qu'elle célébra le culte de la figure humaine : tout de suite nous apercevons ici un écart manifeste entre les recherches modernes et les recherches classiques.

DÉCHÉANCE DE L'IDÉALISME

Le règne de l'homme dans la pensée de l'homme est interrompu, s'il n'est fini. Cet interrègne est sensible, non seulement dans la peinture où le paysage occupe le plus grand nombre d'artistes, mais même dans la sculpture où, toutefois, c'est bien toujours la figure humaine qu'on nous montre : ce n'est plus celle qu'ont admirée Donatello et Michel-Ange comme Léonard et Raphaël. Celle-ci était vraie d'une vérité idéalisée. La vérité humaine des sculpteurs modernes relève de la conception scientifique et philosophique moderne, qui refuse à l'homme une place privilégiée au sommet de la nature. Pour en faire le roi du monde, les artistes anciens ajoutaient à toute sa beauté toute la leur, justifiant ainsi les prérogatives que la religion et la philosophie chrétiennes, tout comme la religion et la philosophie païennes, lui attribuaient. Dans la pensée nouvelle, l'intérêt plastique de la figure humaine se généralise et se matérialise, son intérêt individuel et spirituel cesse de passionner l'artiste, ou du moins de requérir son étude principale. Il n'y a plus, dans

notre art, d'unité synthétiquement exceptionnelle : l'objet, c'est la masse vivante en son multiforme aspect. Les trois règnes au même titre s'inscrivent

Musée du Luxembourg. — Constantin Meunier : *Les Puddleurs.*

La beauté de l'effort. Meunier est plus réaliste que Millet ; il fait appel à notre sensibilité plus encore qu'il ne nous montre la sienne, en accentuant les motifs qui doivent susciter notre émotion.

dans le spectacle universel de la vie. Si quelque sculpteur — voyez Constantin Meunier, son *Débardeur du port d'Anvers* — conçoit une figure symbolique, il lui demandera la signification d'une énergie

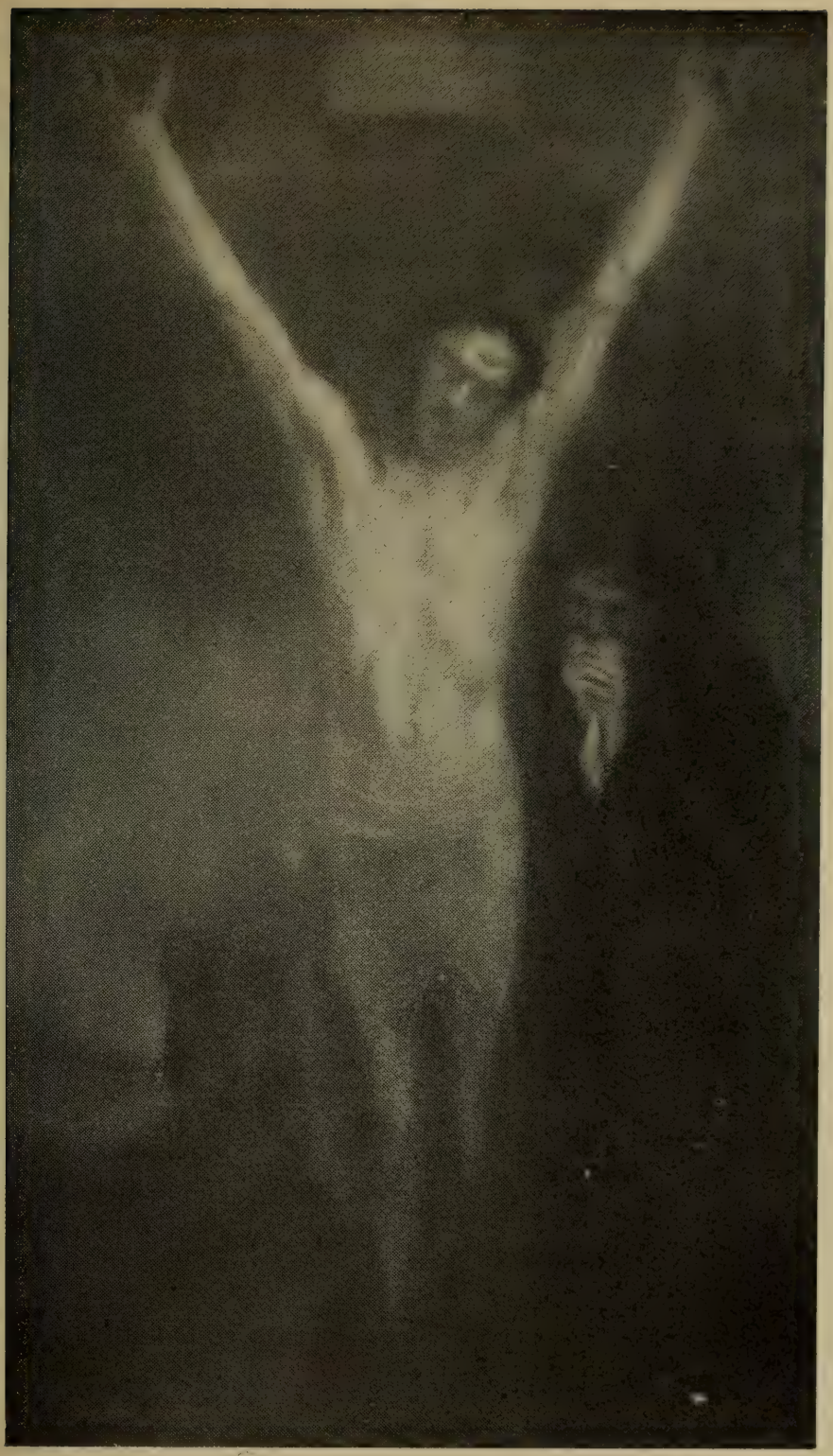
collective, populaire, c'est la foule que son ciseau animera, et, dans cette figure de la foule, il accusera volontiers les traits expressifs d'une vigueur toute physique : le caractère le plus élevé qu'il lui laissera sera celui d'une fierté animale, d'une résistance toute nerveuse et musculaire, d'une puissance en quelque sorte élémentaire, avec la majesté toutefois que laisse aux membres aguerris la dure expérience du labeur quotidien. Nous sommes loin des unités patriciennes à l'admiration desquelles nous conviait la Renaissance : nous sommes à leur lendemain, nous replongeons à la source commune, anonyme et immense, au réservoir des forces.

L'avenir en déduira-t-il, comme leur aboutissement logique, une série de nouvelles sélections où s'affirmera une fois de plus, sous des espèces imprévues, la souveraineté de l'Esprit?

LE TRIOMPHE DES ARBRES ET LA FAUSSE TRADITION

Dans la peinture, le sacrifice de l'homme à la nature est plus évident encore que dans la statuaire. Comment contester le triomphe des arbres? A leur ombre, nous nous effaçons, et le costume moderne, avec sa laideur pratique, intervient à propos pour souligner notre rôle modeste de collaborateurs, désormais, de toutes les autres forces de la nature, et non plus d'initiateurs bénéficiant d'une situation à part, unique, incontestée.

Si la vérité de l'art, — c'est-à-dire la sincère expression des rapports de l'homme avec la nature, — reste indubitablement constante, elle a, du moins,



Musée du Luxembourg. — Eugène Carrière : *Le Christ.*

Toute la grandeur du sacrifice volontaire.

singulièrement varié ses dehors. Serait-elle réduite à l'expression de la superficie des choses et de la couleur de l'instant, du double fait que l'artiste, s'interdisant tout *a priori*, toute opinion préconçue ou, pour employer encore une fois le vieux vocable, tout idéal, s'abandonne sans partage à la réalité objective et renonce aux bénéfices de la tradition?

Il faut, ici, regarder de plus près.

Est-il bien vrai que nous fassions si bon marché de la tradition? Quelle erreur, si nous tenons compte du nombre relativement considérable de peintres, célèbres ou notables, qui, visiblement, se recommandent des maîtres de la Renaissance! Voici des noms qui tenaient, hier, beaucoup de place : Cabanel, Bouguereau, Gérôme, MM. Bonnat, Mercié, Lefebvre, etc. Où tenaient-ils tant de place? A l'Institut, à l'École, à l'Académie de Rome. Ils sont là pour nous permettre de comprendre que l'art, à peine de mourir d'épuisement, devait revenir à la réalité. Cette *Vague* de Cabanel, cette *Mater Dolorosa* de Bouguereau, ce *Job* de M. Bonnat, ce *Combat de coqs* de Gérôme, c'est la réduction en recettes des modèles classiques, leur interposition entre le peintre et la nature, la caricature involontaire de celle-ci, la stérilisation inévitable de celui-là. C'est la tradition faussée, trahie, déshonorée, en un temps où elle avait perdu toute vitalité, où les artifices du mensonge ne pouvaient la soutenir.

« Je serais curieux de savoir ce que vous pensez de moi, » disait au peintre Eugène Carrière, qu'il rencontrait dans je ne sais plus quel salon, l'académicien Bouguereau.

Question terriblement gênante et réellement indiscrète. Carrière était un esprit très libre, incapable de

la moindre concession à l'erreur; mais il détestait la brutalité. Il sut rester sincère en évitant l'insolence.

« Eh bien! fit-il gaîment, parmi tant de gens qui font *du Bouguereau*, c'est encore vous qui le faites le mieux! »

C'était vrai. Innombrables furent — et je crains bien que la race n'en soit pas anéantie — les élèves de ce très mauvais peintre qui n'était pas un ignorant, qui dessinait avec correction et avec souplesse, mais qui ne possédait aucune des vertus essentielles de l'artiste et qui procédait d'un idéal composé de sentimentalité fade et de sensualité basse. Son succès fut immense, il put se croire glorieux en voyant les deux continents se disputer, à des prix fabuleux, ses femmes nues qu'on dirait peintes avec du jus d'escargot dans lequel on aurait délayé de la confiture de framboise... Il y en a plusieurs au musée du Luxembourg, et il faudra, je pense, faire tout exprès une loi pour leur interdire le seuil du Louvre, ainsi qu'aux horreurs signées par Gérôme ou M. Lefebvre...

Les marchands, du reste, en ont déjà fait justice. Des toiles vendues plusieurs centaines de milliers de francs, il n'y a que vingt ans, ne trouvent plus d'amateurs dans les ventes publiques. Au contraire, des œuvres dont, à la même époque, personne ne voulait, des peintures signées Monticelli ou Gauguin, Sisley ou Cézanne, atteignent à des prix considérables. Je puis citer un tableau de M. Claude Monet, le *Canal à Saardam*, qui s'éleva, de 80 francs en 1878, à 5 500 francs en 1894 et à 30 000 francs en 1901. Ces chiffres comparés ont un intérêt, n'est-ce pas? — Il ne faut pourtant pas se leurrer de vains espoirs :

MUSÉE DU LUXEMBOURG. — Eugène Carrière : *Maternité.*

Aucun artiste n'a plus intensivement que Carrière exprimé la tendresse humaine.

la tradition faussée, qui si longtemps opprima les artistes, règne encore dans les régions officielles, et MM. Lefebvre et Mercié auront des successeurs.

Un exemple plus probant, plus intéressant, que celui de ces faux maîtres, auxquels je n'aurais pas le courage de vous arrêter plus longtemps, c'est le cas de Gustave Moreau.

Nous avons ici quelques-unes de ses œuvres les plus importantes, et nous pouvons apprécier quelle intelligence souveraine fut cet homme, quel goût délicieux il posséda, et quelle science. Regardez : ces œuvres n'ont pourtant pas la vie. Ce sont des tableaux de musée, compromis dès leur première pensée par cette préoccupation du sujet dont nous avons vu que les maîtres furent toujours affranchis, par cette recherche archéologique de la réalité objective qui restreint à presque rien la part de la découverte personnelle, par cette superstition des formules vérifiées qui paralysa un esprit si alerte et lui interdit l'accès de la vérité générale. Moreau, avec éclat, prouve la nécessité absolue, à sa date, d'un renouvellement. Et sous ses yeux, du reste, l'inévitable révolution déjà s'accomplissait, avec Corot et Courbet.

LA RÉVOLUTION NÉCESSAIRE

C'est, pour nous, le sens qui le plus nettement se dégage de cette réunion d'œuvres modernes. Les meilleures affirment la nécessité d'une rupture avec la tradition classique et réagissent contre elle.

Bien des causes ont déterminé ce mouvement, et

d'abord l'épuisement de la tradition elle-même, qui, venue au terme de sa vitalité, ne donnait plus, sous la main des élèves de David, que de vains pastiches des vieux maîtres. C'est cet art pompier et ce style Louis-Philippe, si solennellement enseigné, pendant un demi-siècle, par les professeurs. L'esprit scientifique, qui ne fut pas pour rien, comme je vous l'ai dit, dans la déchéance du style classique, précipita la ruine de sa caricature conventionnelle. Et derrière tout cela, ou plutôt au principe de tout cela, il y a la Révolution du XVIIIe siècle, qui déplaça l'orient du monde en démontrant la fragilité des institutions sur lesquelles il se croyait établi pour toujours. Les mêmes causes qui déterminèrent la Révolution générale devaient entraîner la Révolution artistique.

Dans un immense chaos de débris de toutes sortes, débris de dynasties et de pensées, de fortunes et de renommées, de doctrines et de lois, l'artiste moderne, comme l'homme moderne, sentit fléchir les motifs de son orgueil, perdit du même coup sa confiance en lui-même et sa foi en ses ancêtres, et reprit le chemin de la nature comme un enfant celui de l'école.

Il ne se trompait pas, c'est le bon chemin et c'est l'éternelle école des éternels enfants que — Dieu merci! — nous sommes. Seulement, et tout de même, il y a longtemps que la nature nous parle; le sens propre de sa parole peut s'altérer avec les générations, qui se la transmettent sans prendre la peine de vérifier si les textes primitifs ont été respectés, mais c'est la nature elle-même, quand nous la consultons directement, qui nous renvoie au pur exemple de ceux qui furent ses premiers confidents : « Imitez leur attitude devant moi, dit-elle aux hommes nou-

veaux, tout en restant vous-mêmes et tels que vous ont façonnés, selon mes lois, le temps et le lieu. »

EST-CE AU RÉALISME QU'ABOUTIT CETTE RÉVOLUTION?

Essayons de voir, maintenant, où est allée cette révolution de l'art, cette nouvelle compréhension de la beauté, où elle devait aller. Nous sommes à merveille placés pour lire cette histoire, elle est clairement écrite sur les murs de ce musée du Luxembourg, et c'est en tâchant de la déchiffrer que nous achèverons notre visite aux artistes modernes.

« Où va la révolution artistique, l'esthétique nouvelle, enseignent nombre de critiques autorisés, si ce n'est au réalisme? N'est-ce pas dans cette tendance que l'art est le plus assuré de rejoindre la science, ses précisions, la multiplicité de ses vues, et d'utiliser ses conseils et ses ressources? »

Les partisans de cette doctrine nous montrent les derniers romantiques eux-mêmes, par exemple Hébert, dans son tableau *La Malaria*, s'excusant de rechercher la réalité en faisant au goût de leurs contemporains pour le style classique et pour le pittoresque la concession du costume étranger. Franchissant ensuite, par des degrés dont je vous épargne l'énumération, environ cinquante années, ils nous arrêtent devant des portraits collectifs comme *L'Atelier des Batignolles* de Fantin-Latour, en nous priant de convenir du « grand progrès » accompli : maintenant les artistes ont le courage d'aborder sans détour cette grave difficulté du costume moderne, quotidien, la jaquette et le pantalon. Dans une autre

Musée du Luxembourg. — Gustave Moreau : *Orphée*.

C'est l'œuvre très interessante d'un très rare esprit, auquel les vertus plastiques avaient ete refusees.

voie de l'art, dans le paysage, les impressionnistes, obéissant à la même impulsion, abrogent les lois qui permettaient au peintre le « site noble » seulement : Manet, Monet, Pissaro, Cézanne, proclament que la nature entière a droit de cité dans l'art, que tout dans la nature est beau, que l'esprit de choix auquel les artistes anciens étaient asservis avait laissé aux artistes nouveaux la conquête de cette province vierge, immense, inépuisable : la nature sans apprêts, la nature ordinaire, de l'usine aux champs de choux, du sous-bois aux gares de chemin de fer.

Contre cette théorie, les objections abondent.

Les portraits collectifs de personnages habillés du costume contemporain ne sont pas nouveaux. Ils furent de pratique à toutes les époques, en Italie comme en Espagne, aux Pays-Bas comme en France même. Ce qui jusqu'au XIXe siècle n'avait pas encore été vu, c'est, dans de tels portraits, le costume laid, parce que celui-ci date du XIXe siècle [1]. Il est remar-

1. Le costume moderne ne manque pas de défenseurs ; je veux bien qu'il ait sa beauté. Elle est incontestable — sauf telles excentricités qui procèdent de modes éphémères — dans la toilette féminine, et je ne méconnais pas la rationnelle correction des coupes sobres de nos redingotes et de nos pantalons. Mais, sur ce sujet il y aurait trop à dire et je ne peux même l'effleurer. Je m'interdis donc toute comparaison, à ce point de vue, entre notre siècle et les siècles précédents. M'accordât-on, du reste, que la forme et la couleur de nos habits sont froides jusqu'à la tristesse, pratiques jusqu'à la trivialité, qu'importe, en définitive, puisque, nous l'avons vu plus haut, « l'art peut tirer un parti de beauté » de tout ce qui tombe sous le regard de l'artiste ? Néanmoins, si l'on convient que le costume actuel n'est pas essentiellement caractérisé par la grâce, la fantaisie, le faste et la joie, il faudra bien du même coup reconnaître que, si l'artiste s'applique à le décrire avec une minutieuse exactitude, il risque d'introduire dans son œuvre un élément d'ennui. C'est ce que les réalistes ont fait. Au contraire, pour les vrais artistes, peintres ou sculpteurs, le costume ne compte plus. Ils profitent de son impersonnalité pour appeler et retenir toute notre attention sur le visage et les mains, sur l'attitude, le geste, l'atmosphère du modèle. L'habit est plutôt supposé qu'il n'est peint, il consiste surtout en quelques relations de tons où la forme est sacrifiée. Ainsi l'impersonna

MUSÉE DU LUXEMBOURG. — Fantin-Latour : *Un atelier aux Batignolles.*

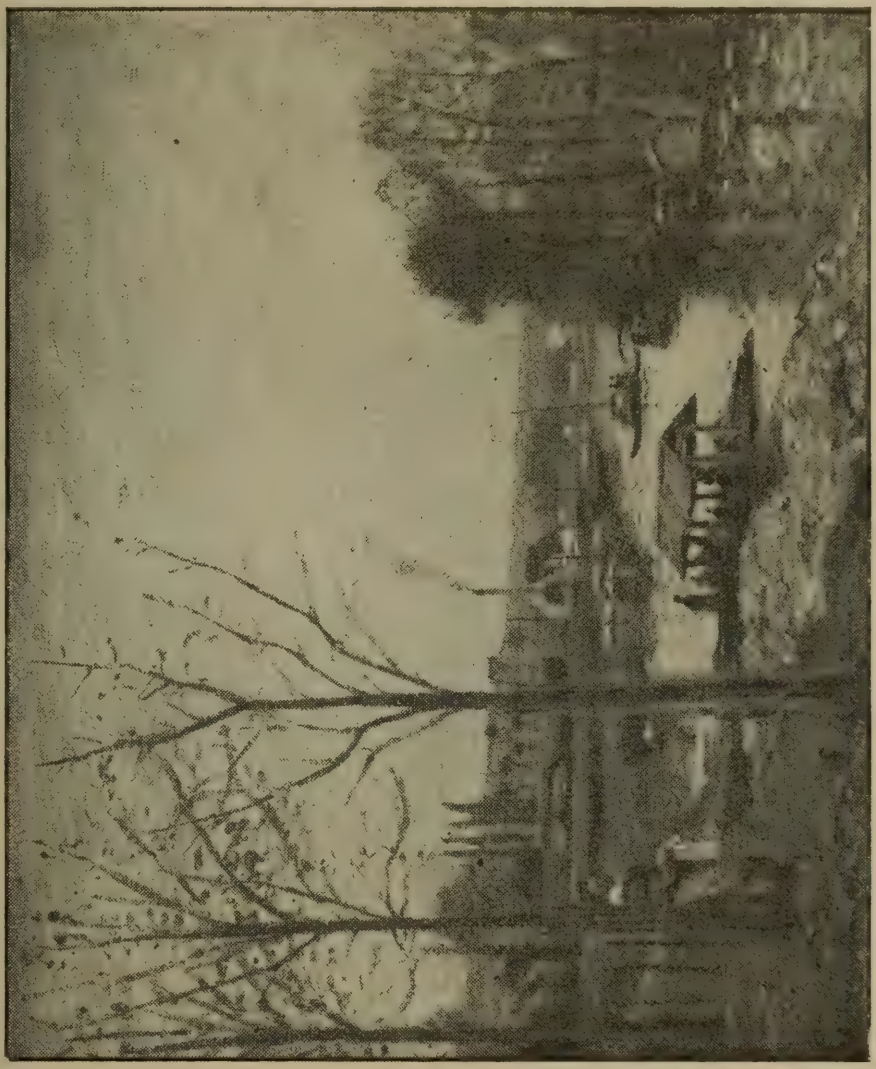
Les huit personnes réunies dans ce célèbre tableau sont, debout et de gauche à droite : Scholderer, Renoir, Zola, Maître, Claude Monet, Bazille ; assis : Manet, Zacharie Astruc.

quable que Fantin-Latour lui-même n'a pas conjuré le danger de cette laideur aggravée de tristesse; les figures réunies dans le tableau célèbre dont nous parlions restent, malgré tout l'art du peintre, figées les unes auprès des autres, et comme isolées, précisément peut-être à cause des habits de deuil qu'elles portent. Notons en passant que nous retrouverons rarement, dans les œuvres contemporaines, cette grande vertu des tableaux de la Renaissance, l'unité de la composition. L'expression artistique relève inévitablement du caractère de l'époque : la dispersion de la nôtre devait se retrouver dans l'œuvre de nos peintres et de nos poètes.

LE RÉALISME EST UNE RÉACTION CONTRE L'IDÉALISME ACADÉMIQUE

Quant à ce dogme que la nature entière et telle quelle ait droit de cité dans l'art, il n'a que la portée d'une réaction contre les prescriptions académiques, issues elles-mêmes, par une décadence, de deux cent cinquante années d'art de noblesse, de choix, de beauté préconçue. Inévitablement, et comme toutes les réactions, celle du réalisme est allée à des excès énormes : on ne s'est pas contenté de proclamer la beauté du champ de choux, on a préféré cette beauté à toute autre, et surtout on a exclu du paysage la figure humaine.

lité de l'habit permet à l'artiste d'insister sur l'individualité de la personne; par là elle échappe au temps, aux circonstances accidentelles, elle est nûment elle-même. C'est le trait commun que vous retrouverez dans les meilleures œuvres de nos portraitistes modernes, d'un Carrière, par exemple, ou d'un Ricard.



MUSÉE DU LUXEMBOURG. — Pissaro : *Le lavoir.*

Pissaro étudie la réalité objective avec désintéressement ; c'est le peintre sincère de la vie rustique.

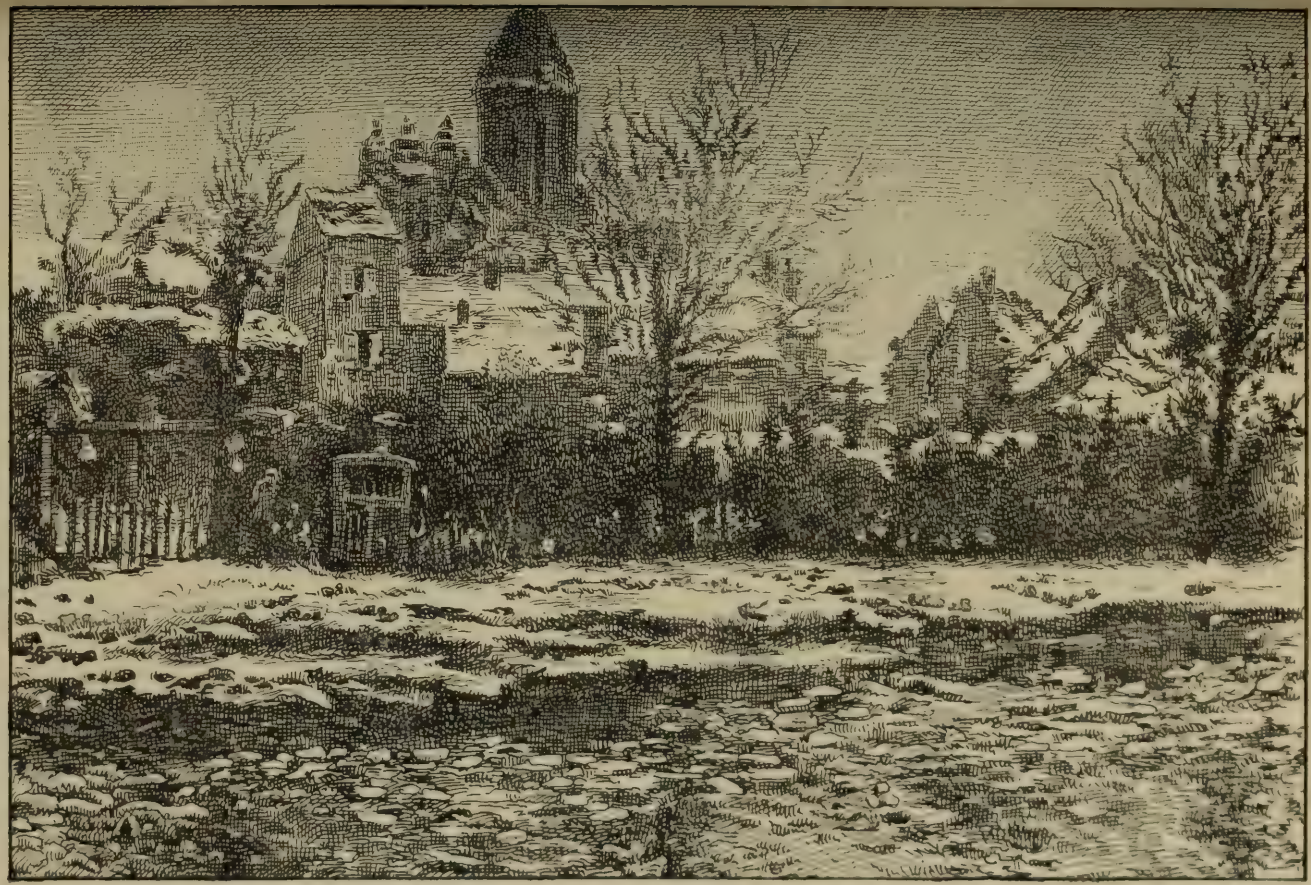
Même des peintres excellents, comme Pissaro et Renoir, — voyez la salle du legs Caillebotte, — quand ils tolèrent, dans leurs vergers et leurs jardins, l'homme et la femme, ne leur accordent que la valeur d'une silhouette ou d'une tache, en éliminent tout sens psychologique, — et il semble bien que leur procédé méconnaisse les véritables proportions d'intérêt des êtres et des choses.

Du reste, le réalisme n'est ni tout le paysage français du XIXe siècle ni tout l'impressionnisme.

Notre grande École de paysagistes, qui peut se réclamer de Poussin, du Lorrain et de Watteau pour ses origines, qui se développe glorieusement avec les maîtres de Fontainebleau, Millet, Rousseau, Diaz, Dupré, Français, Chintreuil et Daubigny, et Corot, et Courbet lui-même, n'est pas une école de réalisme. Tous ces beaux artistes ont trop le sens de la vérité et l'amour de l'art pour se laisser enchaîner par une théorie. Ils sont libres devant la nature. Leur ambition est de s'exprimer tels qu'ils se découvrent dans leurs relations avec elle, et selon le motif que leur temps et leur tempérament leur imposaient. Ce n'est pas à eux qu'il faudrait demander d'accomplir des œuvres impersonnelles, de croire à la seule existence de la réalité objective, et de laisser couler de leurs yeux sur la toile, par leur main, la lumière, sans intervenir dans sa distribution : ces peintres font des tableaux, c'est-à-dire qu'ils ont le souci de la composition et qu'ils cherchent le style.

On n'en saurait dire autant des impressionnistes, comme vous pouvez le voir chez Pissaro et chez Monet. Ces peintres composent le moins possible. Ils voudraient détacher du grand rideau de la nature un lambeau, et nous l'offrir dans les dimensions du

Musée du Luxembourg. — Renoir : *Le Moulin de la Galette.*



MUSÉE DU LUXEMBOURG. — Claude Monet : *L'Eglise de Vétheuil.*

Monet, chef des impressionnistes, fixe l'aspect fugitif des choses et les jeux mouvants de la lumière qui les colore.

tableau de chevalet. Telle la « tranche de vie » du roman naturaliste. Leur préoccupation principale, presque exclusive, est d'être vrais, de la vérité splendide des choses qui vibrent sous le soleil. Dans ce désir, ils accordent à la technique une importance extrême qu'ils ne cachent pas, qu'il leur serait même impossible de cacher, étant données la rapidité d'exécution à laquelle leur manière les astreint et l'impossibilité de revenir, pour la corriger loin de la nature, sur l'impression directe qu'ils en ont reçue, et qui est leur raison de peindre, leur but.

C'EST AU RENOUVELLEMENT DE L'EXPRESSION DÉCORATIVE QUE TEND TOUT L'ART MODERNE

Dans ce sens, les impressionnistes sont des réalistes; mais leur ambition de rendre pleinement la réalité les a conduits à des inventions techniques, à une puissance d'expression, à une richesse de coloris, à une souplesse d'exécution, qui sont, dans l'art de peindre, autant de nouveautés.

Si pourtant l'œuvre essentielle du peintre est un tableau, et si les impressionnistes n'ont point fait de tableaux, qu'ont-ils donc fait?

C'est à ce point que les théoriciens des directions réalistes de l'art moderne devraient convenir de leur erreur.

En s'affranchissant de l'absurde discipline académique, les paysagistes français ont ouvert, sur le domaine de l'art, une large baie par où pénétra le vent de la liberté, lourd de semences. En s'effaçant devant la nature pour la rendre dans sa réalité, en

MUSÉE DU LUXEMBOURG. — Hébert : *La Malaria.*

Mélancolie, aristocratie, séduction romantique ou romanesque : Hébert chante de gracieuses et périssables romances.

s'efforçant de surprendre et d'employer les procédés mêmes auxquels la nature s'astreint pour amener ses créations à la lumière et les y faire vibrer, les impressionnistes ont jeté sur la palette un rayon de clarté versicolore. La liberté était une condition nécessaire : la couleur claire, la division des tons, et le sacrifice consenti par le peintre au développement de la technique, étaient des moyens. Nous voyons nettement, aujourd'hui, dans quelle direction cette condition permettra l'emploi de ces moyens pour l'accomplissement de grandes œuvres, qui seront à la fois très nouvelles et authentiquement *traditionnelles;* mais le mot Tradition prend dès lors un sens que l'Académie des Beaux-Arts n'a pas inscrit dans son dictionnaire.

De tous les peintres modernes, celui qui a le plus nettement, le plus impérieusement, signifié cette direction nécessaire, cette issue heureuse de l'art des cinquante dernières années, c'est Paul Gauguin. Vous le chercheriez vainement au Luxembourg, et ce grand initiateur est encore à demi méconnu. Il est présent, toutefois, en la personne de maints élèves, retournés à sa suite vers ce but constant de toutes les grandes époques de l'art : l'expression décorative.

Des peintres impressionnistes, contemporains de Gauguin, tels Sisley et surtout Cézanne, en qui vous sentez poindre le regret du style, de la composition, de la transposition, de la synthèse, ont aussi donné à l'avenir des indications qu'il retiendra. Il n'oubliera pas non plus les leçons de Delacroix et d'Ingres, qui ne sont plus ici, de Puvis de Chavannes, de Gustave Ricard, d'Auguste Rodin, d'Eugène Carrière, qui, chacun selon son génie et dans son chemin, signifient

le grand retour aux principes, le double geste par lequel l'homme se retrempe aux profondeurs de la nature, puis se retourne vers le passé pour vérifier par l'immémorial enseignement des siècles les ressources nouvelles qu'il vient de puiser dans l'étude directe de la vie.

Conclusions.

Chaque musée, le lecteur s'en rend compte, est un instrument de travail spécial et compliqué, dont il faut apprendre à se servir, un lieu d'étude et de joie, où il faut apprendre à s'orienter. L'essentiel est de trouver le principe de direction qui fera l'intérêt et l'unité de la visite. Ce principe doit être cherché dans la nature même du musée qu'on se propose de visiter.

C'est ainsi qu'au Salon carré, ayant devant nous des chefs-d'œuvre indiscutés, nous nous sommes surtout arrêtés aux certitudes grâce auxquelles les artistes ont pu accomplir ces chefs-d'œuvre. Au musée du Luxembourg, peuplé de nos contemporains, nous nous sommes demandé dans quel sens évoluait l'art vivant. On entend bien que nous pourrions aisément multiplier les exemples : au Louvre notamment, ce monde, cette immensité, qu'il serait aisé et attrayant de varier nos pèlerinages!

Mais chacun d'eux exigerait une méthode particulière.

LA MÉTHODE DOIT VARIER AVEC L'OBJET DE L'EXAMEN

Sans doute, nous aurions bien toujours à nous demander *si l'œuvre est vraie* (et nous savons en quoi consiste la vérité d'une œuvre d'art), à découvrir dans le style de l'artiste son intention, à rechercher les causes qui ont pu faire naître cette intention dans son esprit, les moyens dont il disposait pour la réaliser. Ce sont là des questions générales que nous pouvons nous poser devant tout artiste et toute œuvre d'art. Mais ces moyens, ces causes, cette intention, la nature de cette vérité, comportent une série infinie de nuances. C'est diversement qu'il convient d'interroger l'art moderne et l'art gothique, Rome païenne et Rome chrétienne, la Renaissance et l'Égypte, les Idéalistes et les Réalistes...

A un autre point de vue, je suppose que, variant nos expériences, nous voulions étudier tour à tour un « genre », par exemple le portrait, une époque, les Primitifs, une race, les Flamands, un maître en particulier, Rembrandt, l'opposition de deux génies, Michel-Ange et Raphaël, Ingres et Delacroix, etc., croit-on que le même itinéraire puisse suffire à nous guider dans toutes ces très différentes provinces de l'esprit ?

Je ne pense pas qu'il soit possible de trouver une méthode unique et universelle, exclusive et infaillible, pas plus pour l'étude des œuvres d'art que pour toute autre étude. Tout varie avec l'objet particulier de la recherche et avec le caractère du chercheur, rien ne supplée l'effort personnel, et la seule bonne

méthode est celle que chacun se crée pour son propre usage, expérimentalement, sans étroit esprit de système, après s'être, toutefois, bien précisé les conditions selon lesquelles les œuvres d'art sont offertes à notre examen dans les musées, et après avoir demandé à la vie le point de départ nécessaire : aussi avons-nous donné nos premiers soins à fixer et ces conditions et ce point de départ.

LES GUIDES PROFESSIONNELS ET LE VRAI GUIDE

Pourtant, au seuil des grands musées, des personnages aux allures graves, discrètes et un peu falotes, vous offriront de vous guider dans le dédale des collections. Ils savent tout et, pour quelque monnaie, verseront dans vos mémoires le trésor de la leur. Je ne vous conseille pas de vous fier sans réserve à ces « guides ». Leur banale érudition est souvent sujette à caution. Il n'en est pas moins vrai que ces modestes professionnels sont les preuves vivantes d'une lacune injustifiable.

Certes, si vous rencontrez un esprit sensible et informé qui consente à vous parler des œuvres devant elles, à vous dire brièvement ce qu'il vous est essentiel de savoir pour comprendre, à répondre à vos questions, à diriger vos recherches, ne laissez pas échapper cette occasion heureuse. Que n'est-elle toujours offerte à tous! Que de fois, dans nos musées, ai-je dû résister à la tentation d'aborder des inconnus qui manifestement regardaient sans voir, sans comprendre, et bientôt lassés s'en allaient tristement! Le

musée sans commentaires, *le musée muet*, c'est, pour les trois quarts des visiteurs, le musée vainement ouvert, le musée mort. Je suis bien d'avis que depuis longtemps — depuis qu'ils sont — auraient dû être instituées, au moins dans nos musées nationaux, des conférences-promenades périodiques et gratuites. C'est à la parole à évoquer la lumière incluse dans les œuvres; les auditeurs pourraient ensuite, aidés de souvenirs, refaire avec fruit une étude, que, sans cet enseignement préalable, ils auraient vainement entreprise. Je m'imagine que des poètes, des artistes, peut-être aussi des conservateurs de musées assumeraient volontiers ce rôle d'initiateurs [1]. — Si, dans l'état actuel, nous restons réduits tous à nos propres ressources, ingénions-nous à les multiplier. Ce guide éclairé, qui devrait être à la disposition des visiteurs, ne peuvent-ils en quelque manière le susciter, l'inventer?

SUIVEZ LES DÉVELOPPEMENTS D'UN GRAND ARTISTE

Il est impossible, même à l'esprit le plus indifférent aux choses de l'art, de rester tout à fait ignorant de certains des épisodes de son histoire contemporaine. Ils éveillent parfois des échos jusqu'aux derniers confins du monde civilisé, et, sous la forme

1. On jugera peut-être inutile et déplacée l'expression de ce vœu dans ce petit livre, qui n'est point destiné aux maîtres de l'heure. Mais en toutes choses c'est d'abord aux intéressés à vouloir, et la jeunesse ne connaîtra jamais assez sa puissance. Ces conférences — et quelques sociétés privées ont déjà donné des indications dans ce sens — seront fondées quand elle les demandera.

de l'*actualité,* disputent à la politique la première page des journaux.

Personne, il y a quelques années, ne put éviter d'entendre le bruit étourdissant qui se fit autour de

ESCLAVE,
par Michel-Ange.

L'HOMME DE L'AGE D'AIRAIN,
par Rodin.

Le but de l'art statuaire est-il d'exprimer le mouvement ? Les plus grands maîtres de la Renaissance italienne l'ont cru. Cette conviction a d'abord gouverné la production du maître de la statuaire moderne.

la statue de Balzac par Auguste Rodin. Vous savez que la statue, commandée par la Société des Gens de lettres à l'illustre sculpteur, lui fut par cette même société refusée. — Pourquoi?

Rodin est, sans conteste, le plus glorieux artiste vivant, l'un des plus grands sculpteurs de tous les temps. S'était-il trompé à ce point que, sans égard pour une carrière déjà longue et très féconde, on ne pût esquiver la nécessité de lui faire, en écartant son œuvre, le pire des affronts ?

Quand l'œuvre fut exposée, le public, les amateurs, les critiques, les artistes, se partagèrent autour d'elle en deux camps également tumultueux, l'un tout bruissant d'enthousiasme et l'autre de fureur.

Que s'était-il donc passé ?

Le grand artiste, à près de soixante ans, s'était renouvelé : pour grandir encore.

Ces renouvellements, qui toujours firent scandale, rythment la carrière de Rodin.

Au musée du Luxembourg — peut-être avez-vous été surpris que nous le quittions sans avoir fait une station devant les œuvres de Rodin, si importantes et si nombreuses dans ce musée ? — vous pourriez voir, entre autres, deux figures de bronze, *L'Age d'airain* et le *Saint Jean-Baptiste*, qui marquent deux instants inégaux dans l'évolution de l'artiste. Pour l'une comme pour l'autre, il fut accusé de moulage sur nature. A propos de la seconde, l'artiste, irrité, répliqua : « Ai-je donc aussi moulé le désert ? » Et, en effet, dans le geste du prophète, dans toute l'atmosphère qui se dégage de sa pure et sauvage figure, il y a le sentiment de la grande solitude où l'homme inspiré entraîne les foules pour leur parler plus haut, plus près de la nature, et c'est bien la Voix criant dans le désert.

Toutes ces luttes, où l'on vit Rodin, grandissant, environné d'un nombre choisi de vrais poètes et de vrais artistes, résister à la cohue officielle des acadé-

mies et des salons, n'ont qu'un sens : dans les demi-ténèbres des ignorances, des partis pris, des men-

SAINT JEAN-BAPTISTE,
par Donatello.

SAINT JEAN-BAPTISTE,
par Rodin.

Donatello disait à ses élèves : « Je puis vous enseigner l'art statuaire en un seul mot : DESSINEZ. *» Mais Ghiberti disait avec raison que l'*ART DE MODELER *est le dessin du statuaire. Or l'art de modeler répugne au trouble des mouvements agités :*

« Je hais le mouvement qui déplace les lignes, »

dit la Beauté dans les vers de Baudelaire, et peu à peu Rodin s'est persuadé que le calme est une condition de la beauté.

songes, un homme puissant allait à la vérité, à la lumière.

Or, quel chemin prenait-il pour atteindre à son but? Le chemin du retour aux principes dont je

vous parlais au Luxembourg, et où je vous montrais la direction de l'art moderne tout entier.

Un jour, dans son jardin de Meudon, Rodin me faisait admirer un grand Bouddha de pierre, image humaine de la force et de la sérénité, miraculeux chef-d'œuvre, d'une vie si intense et si discrète, dehors sensibles de la pensée, synthèse obtenue par les seuls modelés essentiels.

« Je ne comprends plus, me disait l'artiste, que *jadis* j'aie pu trouver cela grotesque; *maintenant* je sais qu'il n'y a rien de plus beau. »

Eh bien! voilà le guide que vous pouvez tous élire et suivre, — j'ajoute en souriant : sans le déranger. Assez de ses œuvres sont sous vos yeux, et vous pouvez par les reproductions photographiques compléter la galerie, pour qu'il vous soit facile de l'accompagner dans son développement depuis *L'Age d'airain* jusqu'à *L'Homme qui marche*[1].

Or, ce développement, après l'avoir suivi chez Rodin, vous pouvez le vérifier chez tous les plus grands artistes du dernier siècle. Tous, d'Ingres à Carrière, vous ramènent aux principes, c'est-à-dire aux premiers jours de la Tradition, aux Primitifs et au jour éternel de la nature. Essayez de faire au Louvre cette promenade depuis la salle La Caze jusqu'à la salle égyptienne. Vous partirez du trouble, de la complication, des attitudes « dynamiques », du geste qui cherche hors de l'être un appui, pour arriver au calme, à la simplicité, à l'attitude « statique », à la sereine immobilité de l'être en consciente possession de ses propres forces; vous passerez par le « mouvement » des temps modernes et de la

1. Salon de 1906.

BALZAC, par Rodin.

Rodin a retrouve le secret des artistes les plus anciens, qui sont les plus grands, en assignant à ses plus récentes œuvres l'état statique. Le BALZAC, *incompris des gens de lettres, rejoint le* SPHINX. *Ces deux statues sont des œuvres de plein air; l'une est dédiée à la Foule comme l'autre au Désert*

LE GRAND SPHINX de Gizeh.

Renaissance, pour aboutir aux plans majestueux du Memnon ou des colosses du Sérapeum; et Michel-Ange lui-même, au prix de ces absolus de l'art, vous apparaîtrait comme l'expression violente d'un désir insatisfait.

LA NATURE RATIFIE LES CONCLUSIONS DE L'ART

Vous pourrez ensuite recourir à la nature et vérifier en elle les lois dont les chefs-d'œuvre de l'art sont les expressions humaines. L'art vous aura enseigné à voir la nature, à découvrir en elle la preuve de l'universalité des rapports, à obtenir d'elle les formes de la grâce comme celles de l'énergie.

« Quand on suit la nature avec un fidèle amour, a dit Rodin, on en obtient tout. Lorsque j'ai pour modèle un beau corps de femme, les dessins que j'en fais me donnent des images d'insectes, d'oiseaux, de poissons. Cela paraît invraisemblable, et je ne m'en doutais pas moi-même. Autrefois, je cherchais des formes de vases pour la manufacture de Sèvres. Je n'arrivais pas à trouver une beauté de proportions et de lignes qui me satisfît, parce que je n'appuyais mes recherches que sur l'imagination. Depuis, j'ai dessiné des corps de femmes, et l'un d'eux m'a donné dans sa synthèse une superbe forme de vase, avec des lignes vraies et harmonieuses. Il ne s'agit donc pas de créer. Créer, improviser, sont des mots vides de sens. Tout est dans ce qui nous entoure. Tout se tient dans la nature, tout est un mouvement continu. Une femme, une montagne, un cheval, sont construits

selon les mêmes principes, et leur conception est identique[1] ».

Et Carrière, parlant de Rodin, dit, dans le même esprit :

« Les arbres, les plantes, lui ont révélé leur analogie avec ces belles jeunes femmes aux jambes lisses montant en grêles colonnes, au torse mouvant où se gonfle le sein, sur lequel lourdement s'appuie la tête dans l'accompagnement d'un cou souple et fort; ainsi un beau fruit, de sève pressé, contraint sa branche[2]. »

La nature nous a adressés à l'art; l'art nous renvoie à la nature : avec des yeux désormais bien ouverts.

Au cours d'une visite au Louvre, je m'étais arrêté dans la salle où sont les statues de Tanagra, si délicates, avec le rythme adorable des draperies qui ondulent et dansent autour de ces graciles formes féminines. Le hasard fit que mon regard, entre deux vitrines, rencontra une fenêtre, et, par delà, la cour du Louvre où passaient, dans un jour d'été, des femmes, des Parisiennes, vêtues de souples étoffes qui moulaient sans les gêner leur membres fins et légers. Je crus que les vitrines du musée s'étaient élargies, animées.

L'antique me révélait la beauté moderne.

L'art m'enseignait la nature.

1. Cité par M. Camille Mauclair.

2. Je me contente d'indiquer, sur le sens des formes de la nature, l'admirable conférence faite par Carrière au Muséum, et qu'on trouvera dans ses écrits (*Mercure de France*, un vol.).

FIN

APPENDICE

Itinéraire d'une visite au Louvre.

Entrez par la porte du pavillon Denon, qui s'ouvre sur le square du monument Gambetta (voir Entrée, p. 148); tournez à droite et visitez la galerie Mollien (statues grecques et romaines, sarcophages, bustes, mosaïques antiques); revenez au point de départ, et, si la salle des Moulages d'antiques, installée dans l'ancien manège de Napoléon III est ouverte, parcourez-la. Revenez dans le vestibule et tournez à gauche : galerie Denon (statues antiques, bronzes d'après l'antique, sarcophages en marbre). Montez huit marches, tournez à droite et visitez la salle africaine : bustes, stèles, inscriptions chrétiennes, découverts en Algérie et en Tunisie. Restant toujours dans la partie droite de l'escalier, descendez trois fois cinq marches et vous vous trouverez sous l'escalier dans la salle des Prisonniers Barbares.

En tenant toujours votre droite vous arriverez dans la salle de Mécène, puis dans celle des Saisons, celle de la Paix, celle de Sévère, celle des Antonins. Dans cette salle débouche la salle d'Auguste. Revenez sur vos pas jusqu'à la salle de Mécène et vous vous trouverez dans la Rotonde de Mars; tournez à droite, voyez les marbres de la salle

Grecque et continuez droit devant vous jusqu'au fond de la galerie où trône, comme dans un sanctuaire, la Vénus de Milo. Tournez à droite, voyez la statue colossale de Melpomène et toute la galerie qui lui fait face jusqu'à la salle du Tibre.

Ici, tournez franchement à droite vers la sortie par la salle des Cariatides et sortez du Musée par la porte Henri II.

Vous êtes dans la cour du vieux Louvre. Demandez à un gardien de vous indiquer les salles de la Sculpture Moderne : elles occupent l'angle nord-ouest du Palais, et se suivent sans solution de continuité; il est donc inutile d'en décrire l'itinéraire. Sortez encore une fois du Palais, traversez la Cour du nord-ouest au nord-est et vous arriverez sous le grand guichet qui conduit à Saint-Germain-l'Auxerrois.

Sous la voûte, vous verrez une plaque avec ces mots : *Musée du Louvre. Antiquités asiatiques.* Entrez, parcourez la galerie, et, évitant l'escalier qui vous conduirait au premier étage, continuez à gauche la visite des collections asiatiques en parcourant les salles de la Phénicie, de Milet et de Magnésie du Méandre. Revenez sur vos pas, voyez les Antiquités judaïques qui sont placées à la droite de l'escalier, traversez de nouveau les salles assyriennes, et, pour la troisième fois, sortez du Musée.

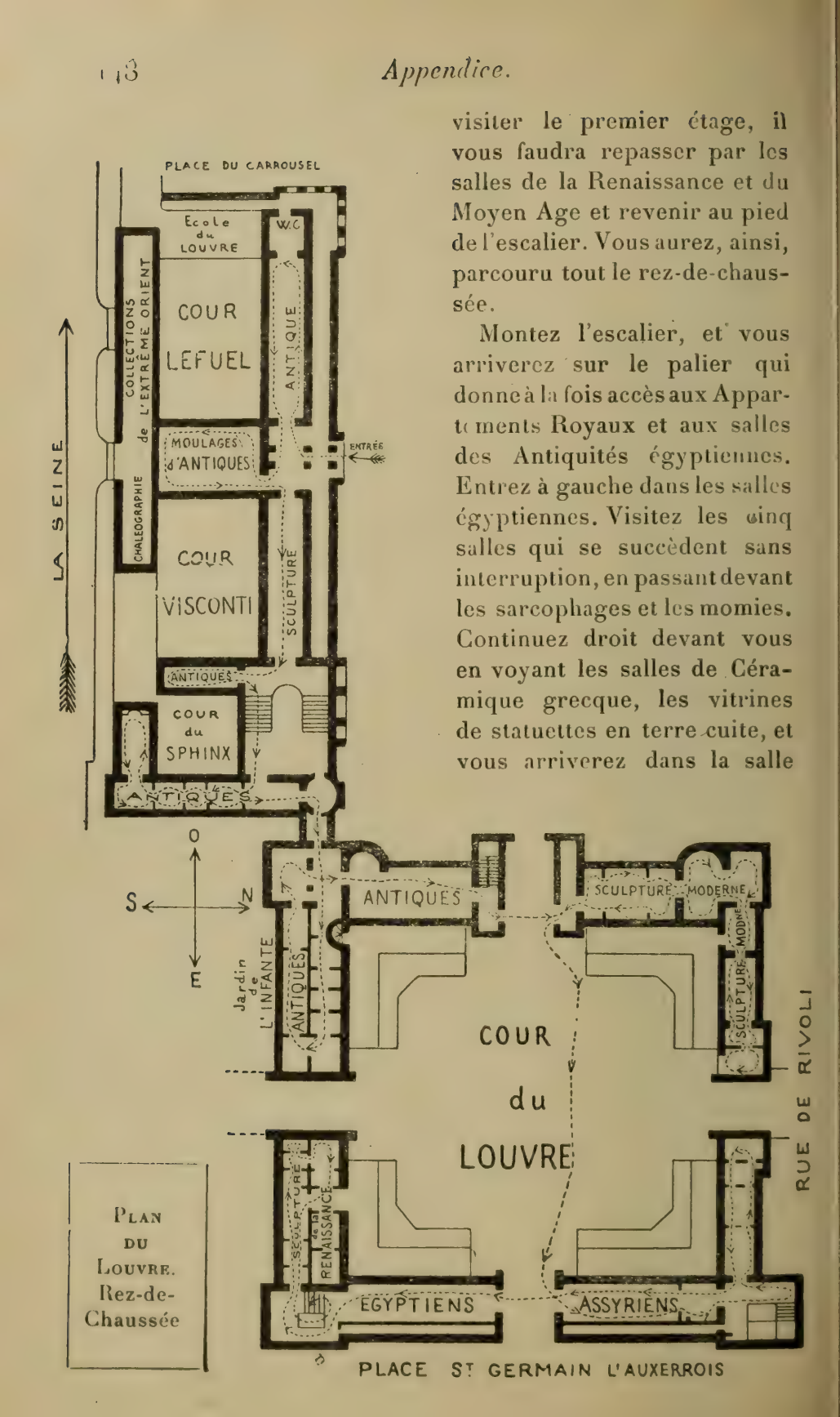
En face de vous, sous la voûte, une inscription : *Musée du Louvre, Antiquités égyptiennes,* vous guidera vers ces salles. Entrez, voyez les statues et les tombeaux égyptiens, puis, évitant encore l'escalier, tournez à gauche, et, passant dans une petite salle où sont conservées des stèles dans des armoires vitrées, vous arriverez aux salles de la sculpture du Moyen Age et de la Renaissance : I. Salle d'André Beauneveu; II. Salle du Moyen Age; III. Salle de Michel Colombe; IV. Salle de Jean Goujon; V. Salle de Michel-Ange et VI. Salle de Saint-Denis.

Tournez à droite, salle VII, ornée de terres cuites peintes et émaillées; à droite, encore, pour voir la salle des Antiquités chrétiennes, et vous vous trouverez dans une salle presque obscure où est exposée la Diane en bronze de Barthélemy-Prieur.

Une porte de sortie se trouve derrière vous; vous la pousserez pour gagner la cour du Louvre. Mais, si vous voulez

visiter le premier étage, il vous faudra repasser par les salles de la Renaissance et du Moyen Age et revenir au pied de l'escalier. Vous aurez, ainsi, parcouru tout le rez-de-chaussée.

Montez l'escalier, et vous arriverez sur le palier qui donne à la fois accès aux Appartements Royaux et aux salles des Antiquités égyptiennes. Entrez à gauche dans les salles égyptiennes. Visitez les cinq salles qui se succèdent sans interruption, en passant devant les sarcophages et les momies. Continuez droit devant vous en voyant les salles de Céramique grecque, les vitrines de statuettes en terre cuite, et vous arriverez dans la salle

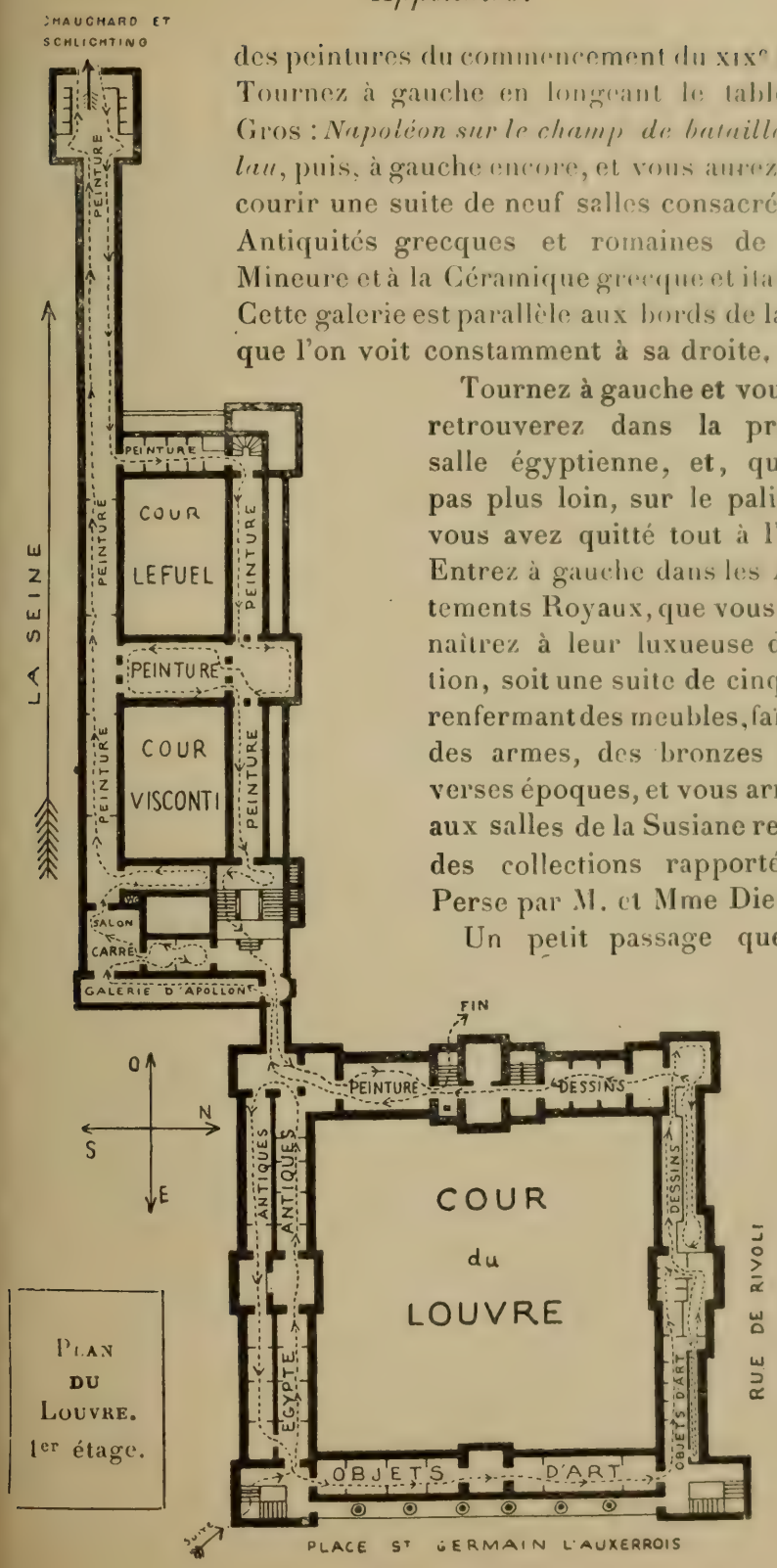


Plan du Louvre. Rez-de-Chaussée

des peintures du commencement du XIXe siècle. Tournez à gauche en longeant le tableau de Gros : *Napoléon sur le champ de bataille d'Eylau*, puis, à gauche encore, et vous aurez à parcourir une suite de neuf salles consacrées aux Antiquités grecques et romaines de l'Asie Mineure et à la Céramique grecque et italienne. Cette galerie est parallèle aux bords de la Seine que l'on voit constamment à sa droite.

Tournez à gauche et vous vous retrouverez dans la première salle égyptienne, et, quelques pas plus loin, sur le palier que vous avez quitté tout à l'heure. Entrez à gauche dans les Appartements Royaux, que vous reconnaîtrez à leur luxueuse décoration, soit une suite de cinq salles renfermant des meubles, faïences, des armes, des bronzes de diverses époques, et vous arriverez aux salles de la Susiane remplies des collections rapportées de Perse par M. et Mme Dieulafoy.

Un petit passage que vous



PLAN DU LOUVRE. 1er étage.

rencontrerez au fond de la dernière salle à gauche vous conduira au vestibule et à la salle de Céramique persane, suivie de la salle où est exposée la collection de pièces d'orfèvrerie et de bijoux léguée par le baron Adolphe de Rotschild, suivie d'une salle d'ivoires, de dessins de la collection Wey-Isabey et de la salle des Pastels français du XVIIIe siècle. Tournez à droite et visitez la salle des objets que Thiers a légués au Louvre.

Revenez sur vos pas jusqu'à la première salle Thiers et jusqu'à la salle des Pastels à droite, allez devant vous et vous parcourrez sept salles de peintures. Dans la dernière qu'on appelle le Pavillon de Beauvais, débouche un couloir parallèle à la rue de Rivoli, qui vous conduira dans la salle Barye et, à côté, dans la salle Arconati-Visconti. Revenez dans le Pavillon de Beauvais et engagez-vous dans une série de quatre salles consacrées au Mobilier Français. En les quittant, vous vous trouverez sur un palier où débouche la salle des Bronzes Antiques. Continuez droit devant vous en ne tenant aucun compte des escaliers qui montent et qui descendent et vous entrerez dans la première salle des Peintures, dite La Caze. Vient une autre salle de peintures, mal éclairée, au fond de laquelle à droite s'ouvre un court passage qui donne accès dans la salle des peintures du XIXe siècle que nous avons seulement traversée tout à l'heure. Tournez à droite : c'est la salle des Bijoux qui est suivie de la rotonde d'Apollon, vestibule de la galerie du même nom, la plus belle salle du Palais. Traversez-la dans toute sa longueur et vous trouverez à droite une porte toujours ouverte qui vous conduira dans le Salon Carré, qui contient un choix des plus belles œuvres de la peinture que possède le Louvre. Ne quittez qu'un instant cette salle pour voir la petite collection Duchâtel, qui renferme des fresques précieuses et plusieurs célèbres tableaux. En sortant du Salon Carré, engagez-vous dans la grande galerie, non sans avoir, auparavant, visité une galerie située à droite et qui contient de très beaux spécimens de l'école italienne primitive. Parcourez la grande galerie tout entière en voyant les panneaux de droite et de gauche et en vous engageant dans la nouvelle salle des États, qui fait suite à la grande galerie et qui contient l'importante collection

qu'avait peinte Rubens pour le palais du Luxembourg. Cette salle est flanquée de petites pièces qui renferment des tableaux des écoles flamande et hollandaise et qui aboutissent à l'entrée de la GALERIE CHAUCHARD (collection de tableaux de l'école de 1830), suivie de la COLLECTION SCHLICHTING : meubles, miniatures, tableaux de maîtres.

Revenez sur vos pas jusqu'au milieu de la travée D, dont vous lirez la mention sur l'arc des voûtes de séparation, et tournez à gauche. Ici, s'ouvrent cinq salles renfermant des dessins italiens, des peintures de l'école française primitive et de l'école française du XVIIe siècle. Vous arriverez sur le palier d'un escalier qui sert de vestibule d'entrée à la salle de Camondo (2e étage), à la salle des peintures françaises du XVIIe siècle, séparée de celle des peintures françaises du XVIIIe siècle par une salle carrée très haute, ornée de peintures décoratives. C'est la coupole du Pavillon Denon.

Par une grande salle qui renferme des peintures du XIXe siècle, on rejoint la Grande Galerie.

A l'extrémité de la salle des Peintures du XVIIIe siècle, se trouve un palier. Descendez à droite ou à gauche neuf marches, puis encore neuf marches, remontez-en onze et, sur le palier qui se présente, vous apercevrez la célèbre statue grecque : la *Victoire de Samothrace*. Montez à gauche sept marches et vous vous retrouverez à la rotonde de la galerie d'Apollon : allez droit devant vous, traversez la salle des Bijoux, celle du Couronnement de Napoléon Ier, traversez à gauche la petite salle des peintures qui est à côté, puis la salle La Caze, et vous reviendrez sur le palier d'où nous sommes partis tout à l'heure pour commencer la visite des peintures.

Restant toujours au même étage, passez devant la salle des Bronzes et prenez à votre gauche un escalier qui vous conduira au deuxième étage sur le palier du Musée de la Marine. Ici, vous n'avez plus besoin d'itinéraire : traversez toutes ces salles (musée chinois, salle ethnographique); ces collections en voie de dispersion, — et tournez à droite; vous trouverez une longue série de salles relatives à l'histoire de la Marine. Arrivé au milieu environ de cette galerie, prenez à gauche, en passant devant les bustes de Duquesne et de Sané, et

voyez à droite et à gauche deux autres salles du musée de la Marine : celle de droite vous reconduira dans la grande galerie que vous venez de quitter et vous permettra d'en continuer la visite jusqu'au bout. Arrivé à son extrémité, sur un petit palier où sont accrochés des cadres de pavillons de toutes les nations, faites un petit crochet à gauche pour visiter un couloir dépendant du Musée de la Marine parallèle à la rue de Rivoli, revenez sur le palier et engagez-vous dans les dernières salles de cet étage où sont réunies des peintures du XIXe siècle et la collection des peintures de l'école de 1830 léguée par Thomy Thiery.

La dernière salle, sans issue, est occupée par une collection de peintures françaises contemporaines. Revenez sur vos pas et refaites en sens inverse l'itinéraire complet du deuxième étage. Il vous ramènera au palier de la salle La Caze. Descendez l'escalier qui s'ouvre devant vous et vous trouverez la porte de sortie.

Les collections de Céramique d'Extrême-Orient recueillies par M. Grandidier sont exposées dans des salles longeant le bord de l'eau. Entrée par la porte Jean-Goujon.

D'autres collections rapportées d'Egypte et de Perse sont visibles dans une partie du Louvre isolée du bâtiment principal (Mastaba et collections Dieulafoy). — S'adresser, pour les visites, au chef des gardiens.

Renseignements pratiques.

Le Musée du Louvre est ouvert au public tous les jours, sauf le lundi.

Du 1er mars au 30 octobre : huit mois, de 9 à 12 heures et de 14 à 17 h. 1/2.

Du 1er novembre au 28 février : quatre mois, de 10 à 12 heures et de 13 h. 1/2 à 16 heures.

Il est ouvert les lundis de Pâques et de la Pentecôte et le jeudi de l'Ascension.

Il est fermé tous les lundis ainsi que le 1er janvier et le 14 juillet, quel que soit le jour de ces fêtes.

Il est fermé les mardis qui suivent les lundis de Pâques et de la Pentecôte et le vendredi qui suit le jour de l'Ascension.

Il est fermé les jours de l'Assomption, de la Toussaint, de Noël, à moins que ces fêtes soient un dimanche.

VESTIAIRE obligatoire et gratuit.

L'Administration a organisé un service payant de CONFÉRENCES-PROMENADES dirigées par d'anciens élèves de l'École du Louvre. Prix de chacune de ces conférences : 3 francs. — Demander programmes à la Direction des Musées, Louvre, Pavillon de Lesdiguières.

CATALOGUES, PHOTOGRAPHIES, OUVRAGES D'ART, CARTES POSTALES sont mis en vente dans l'intérieur du Musée. S'adresser aux comptoirs de vente répartis dans les salles.

L'Administration met en vente des *moulages* d'objets d'art et de *gravures* édités par elle et fabriqués au Louvre même d'après les œuvres du Musée. On peut se procurer, sur simple demande, les catalogues de la calcographie et des estampes, avec prix. — Pour la vente, s'adresser 34, quai du Louvre (cour Visconti).

TABLE DES MATIÈRES

Avertissement 1

PREMIÈRE PARTIE

DÉFINITIONS ET OBJECTIONS

I. — Qu'est-ce qu'un musée? 9
De la meilleure méthode de classement 13
Extrême civilisation, extrême barbarie 19
Réjouissons-nous de voir les musées se multiplier. 25
La technique est une écriture naturelle 30

II. — Faut-il visiter les musées? 34
Iconoclastes modernes 35
Il n'y a pas qu'une manière de détruire les chefs-d'œuvre 36
La restauration permise 38
La pensée moderne de l'art 45
Si nous aimions la beauté 47
La poésie de la vie 50
Pourquoi tolérons-nous la laideur? 53
Réconcilions la foule et la beauté 54
Allons libérer la beauté captive 57

DEUXIÈME PARTIE

PRÉPARATION

Regardons la vie 59
Regarder la vie, c'est regarder en soi 61
Tout homme a le sens de l'harmonie 62
La découverte de soi 64
L'œuvre de l'art analogue à l'œuvre de la vie . . . 65
L'homme, comme l'artiste, « imagine » la vérité . . 66

L'Instinct pur va de lui-même à la beauté pure . . 68
Il faut aimer les choses dans la vie, avant de les aimer dans l'art 69
Universalité du sens des analogies 70
L'artiste, intermédiaire nécessaire entre la nature et nous. 73
L'art, signe d'union. 76
Comment faut-il regarder? 79

TROISIÈME PARTIE

EXPÉRIENCES

I. — Le Salon carré au Louvre 81
Comment se constitua le musée du Louvre 85
Echantillonnage. 91
Une capitale de l'idéalisme 92
L'infirmité du génie. 98
Le style et le caractère 99
Vérité essentielle du grand art. 103

II. — Le musée du Luxembourg ou musée des artistes vivants 109
Déchéance de l'idéalisme. 110
Le triomphe des arbres et la fausse tradition . . . 112
La révolution nécessaire. 118
Est-ce au réalisme qu'aboutit cette révolution?. . . 120
Le réalisme est une réaction contre l'idéalisme académique 124
C'est au renouvellement de l'expression décorative que tend tout l'art moderne 130

CONCLUSIONS

La méthode doit varier avec l'objet de l'examen . . 135
Les guides professionnels et le vrai guide. 137
Suivez les développements d'un grand artiste . . . 138
La nature ratifie les conclusions de l'art 144

APPENDICE

Itinéraire d'une visite au musée du Louvre, par M. Ch. Golbrun. 146

Paris. — Imp. P. BOLL, 12, rue des Bourdonnais. — 5 22

« LA PETITE BIBLIOTHÈQUE »

Chaque volume in-8° écu, 160 pages environ, *nombreuses gravures*, couverture *en couleur*, relié toile, [redacted] — broché . . . [redacted]

SÉRIE A. — *Sports et Voyages.*

RAOUL FABENS . . . . . Les Sports pour Tous
ÉMILE MAISON. . . . . Poil et Plume (*Récits de Chasses*)
VIATOR . . . . . Les Coins Pittoresques
ÉMILE MAISON. . . . . Gros et Petits Poissons (*Récits de Pêches*)
GASTON SÉVRETTE . . Les Animaux de Cirque, de Course et de Combat
P. FONCIN . . . . . Les Explorateurs (*Biographies*)
A. PARMENTIER . . . . Les Jeux et les Jouets
GASTON SÉVRETTE . . Le Tourisme.

SÉRIE B. — *Histoire Anecdotique.*

CH. NORMAND . . . . . Les Amusettes de l'Histoire
A. ROBIDA . . . . . Les Escholiers du temps jadis
A. PARMENTIER . . . . Les Métiers et leur Histoire
A. PARMENTIER . . . . La Cour du Roi Soleil
CHARLES GRAS. . . . . Autrefois - Aujourd'hui
CHARLES LE GOFFIC . . Fêtes et Coutumes populaires

SÉRIE C. — *Science Récréative.*

H. COUPIN . . . . . La Vie curieuse des Bêtes
R. VICTOR-MEUNIER . . La Mer et les Marins
H. COUPIN . . . . . Les Métamorphoses de la Matière
MAX DE NANSOUTY . . Les Trucs du Théâtre, du Cirque et de la Foire
CAM. FLAMMARION . . Promenades dans les Étoiles
MAX DE NANSOUTY . . Petites Causeries d'un Ingénieur
H. COUPIN . . . . . Comment on collectionne les fleurs, les bêtes, les pierre

SÉRIE D. — *Art et Littérature.*

LESAGE, DÉSAUGIERS, etc. Théâtre de Famille (*Petits chefs-d'œuvre oubliés*)
M. GUÉCHOT . . . . . Types populaires créés par les grands écrivains
FRÉDÉRIC LOLIÉE. . . . La Maison de Molière et des Grands Classiq
CHARLES MORICE . . . Pourquoi et comment visiter les Musées
JEAN D. BENDERLY . Ce que racontent Monnaies et Médail
LÉONCE BÉNÉDITE. . Les Artistes (*Biographies*)
JEAN BLAIZE. . . Pour monter et jouer une pièce

LIBRAIRIE ARMAND COLIN
103, Boulevard Saint-Michel, PARIS

Chambre Syndicale des L
LIBRAIRIE ARMAND COLIN
PRIX DE CATALOGUE

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

BRIEF
AM
0020445

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 09 08 03 12 022 5